アジャンタ

AJANTA

石窟寺院と壁画

本文・高田　修
Osamu Takata
写真・田枝幹宏
Mikihiro Taeda, Photographer

平凡社
Heibonsha Ltd

序

インド美術や佛教美術に関心を持つ人にはもちろん，インドの古跡を訪れる単なる観光旅行者にとっても，アジャンタはすばらしく魅力のある遺跡であるに相違ない。人里離れた山間の断崖に大小30もの石窟寺院が展開する景観は，まず目を奪うに十分であるが，近づいて見れば一つ一つの石窟が整然とした構成になる寺院建築であり，その内外には佛像以下多数の彫刻が刻まれていて，古代インド人が岩と取り組んだ労作の跡に，誰しも驚嘆の眼をみはらずにはおれまい。しかもアジャンタの世界的に有名なゆえんはその壁画にあり，二千年のむかしに遡る一部の古画や，インド古典文化の最も発達した時期の制作にかかるきわめて水準の高い壁画を，インドではほかではほとんど見られない古代絵画を，豊富に保存しているのである。その貴重さはあらためていうを要しないであろう。

しかしこのアジャンタ石窟特にその壁画が世界の学者や画家の間で注目されるようになったのは，前世紀末にグリフィスの模写が刊行されてから以後である。そして今世紀の10年代にはハーリンガム女史の模写に続いて，わが日本画画家でその模写を試みた人の二，三にとどまらなかったことも回想される。石窟が交通不便な山間に所在しているため，戦前では訪れる人も少なかったが，道路や設備の次第にととのってきた現在では，多数の観光客で賑わうようになり，それだけアジャンタがポピュラーになったことも否めない。

それにしてもアジャンタについては，その全貌を正しくとらえてこれを叙述した，手頃の依憑するに足る書の少ないのがうらまれる。壁画を全面的に収載しているヤズダニの大冊４巻は，資料提供の面で最も大きな貢献をしており，われわれもその恩恵を常にこうむっているが，大冊にすぎて扱いにくい難がある。これに対して数年前にインド考古局の監修で出版されたゴーシュ編の書は，数人の学者の執筆に成るもので，アジャンタ全体の大要を得させようとした，いわゆる手頃な書であるが，遺憾ながら壁画のカラー印刷がまずい。そのほかでは案内書的な小冊子を除き，内容的にも色刷でも見るべきものはほとんどないというのが実情である。われわれが本書の出版を企てたのも，このような現状に対して，いささかでも学問的に寄与したいと念願したからにほかならない。

本書は田枝君が昨年の初め約２ヵ月にわたって撮影してきた写真を基盤とし，これに従来の研究成果や私自身の現地調査ないし考察に基づく本文を附し，寺院建築と彫刻とそして壁画とから成るこのアジャンタの全貌，少なくともその大要を，図と文とによって明らかにするとともに，多数の原色図版を通

して特にアジャンタ壁画の美しさを再現し，これが鑑賞にも資そうとしたものである。

図版については，全体の景観から各窟の細部にわたり，努めてまんべんなく石窟の全体を見通しうるように心掛けたが，ことに壁画の豊富に残る四つの僧院窟や，彫刻による荘厳の賑やかな二つの祠堂窟には特に重点をおいたほか，従来ほとんど全く紹介されなかった諸窟や仏像彫刻をも多く示すことができた。しかし壁画に関しては，剥落損傷がひどいとはいいながら，はなはだ豊富で且つ大画面にわたっているため，撮影上の事情や制約も加わり，必ずしも網羅的とはゆかなかったが，重要な箇所はたいてい含まれており，なお一部は別図を加えて補足した。最近の化学的清掃処置により，往年の色調をとり戻しつつある壁画の現状は，本書の色刷図版が最もよくこれを示すであろう。

本文では4章に分けて記述し，この石窟や壁画の全貌に関する正しい理解に役立つことを期した。序説ではアジャンタ石窟の地誌的な概要を記して，この地への案内をも兼ねるとともに，特にその壁画のインドないしは東洋の美術史上における重要性を強調したのち，沿革の章では，石窟の前後2期にわたる造営の歴史を寄進銘などの文献から探り，次いで発見からそれ以後における調査，また模写や図録出版の経過にまで及び，さらに石窟と壁画の保存処置についても眺めた。第III・第IVの2章はいわば本論であり，石窟の章ではバージェス等の調査結果に基づき，主要な石窟の建築的概要を記述したのち，第1期窟についてはその開掘年代を前1世紀から後1世紀の間におくのが妥当であること，第2期窟は5世紀末葉から始まり7世紀前期頃までに及んだことにも触れ，また諸窟に伴っている多数の彫刻に関しても略記した。

壁画の章では，まず諸窟に残る壁画の概要を順次眺めまわったのに続いて，壁画の主題内容に関し，尊像画と説話画，特に後者が主体をなしていることを明らかにし，その説話画が本生図・譬喩物語図と仏伝図とから成っていることから，それら説話画の主題を総括的に表示するとともに，説話画における特異な描写形式をも考察した。次に，従来あまり研究の進んでいないアジャンタ壁画の絵画史的な考察をもあえて試み，特に壁画の豊富な4僧院窟それぞれの様式・技法的な特色について眺め，大体第16，17，1，2窟の年代的順序になることを提案したが，しかし同一の窟でも画法にバラエティーのあるのはもちろん，年代差の考えられる異質なものも含まれていることなどを指摘し，最後にインド絵画史上に占めるこの壁画の位置を概観した。

アジャンタを全体的に把握してこれを妥当に記述することは，なかなか容易ではないが，豊富な図版を伴うことにより，本文の記述も補われるところははなはだ大であり，互いに相依ってその実際を彷彿するのに役立つものと信じる。写真が鮮明であり，ことに原色図版が壁画の真を伝えるのに近いことは，従来の出版と比較すれば自ら明らかであろう。本書の執筆は私にとって労多い仕事であったが，この図版を生かして学界にいささかでも寄与したい念願にかられて，ようやくその業を終えることができた。ここにこの出版の促進に努力された平凡社の担当各位に厚謝し，且つ敬意を表する次第である。

なお附載として壁画の材質に関する専門家としての一文を寄せられた名古屋大学の山崎一雄教授，並びに別図の３分の１以上の写真を提供して頂いた木下シゲコ氏に，厚くお礼を申し述べたい。

１９７１年９月

高田　　修

目　次

装幀・レイアウト 平凡社編集部

凡　例

1　本書に掲げた写真版には図版・別図・挿図の別があり，本文で参照する場合，それぞれ図・別・挿の略称に番号を附して示した。このうち別図とは図版を補足するためのもので，挿図は本文中(5頁以下)に掲げてある。

2　図版の配列順序は，原則として古い石窟から新しい石窟へとし，初めに第1期の諸窟，続いて壁画を豊富に保存する第2期の主要4窟，第16，17，1，2の各窟を排次し，以下窟番号の順にしたがった。

3　主要4窟については，大体各窟の建築的部分と彫刻とを先にし，壁画をその後に配したが，色版と単色版とを併用した関係から，順序が多少前後することを免れなかった。

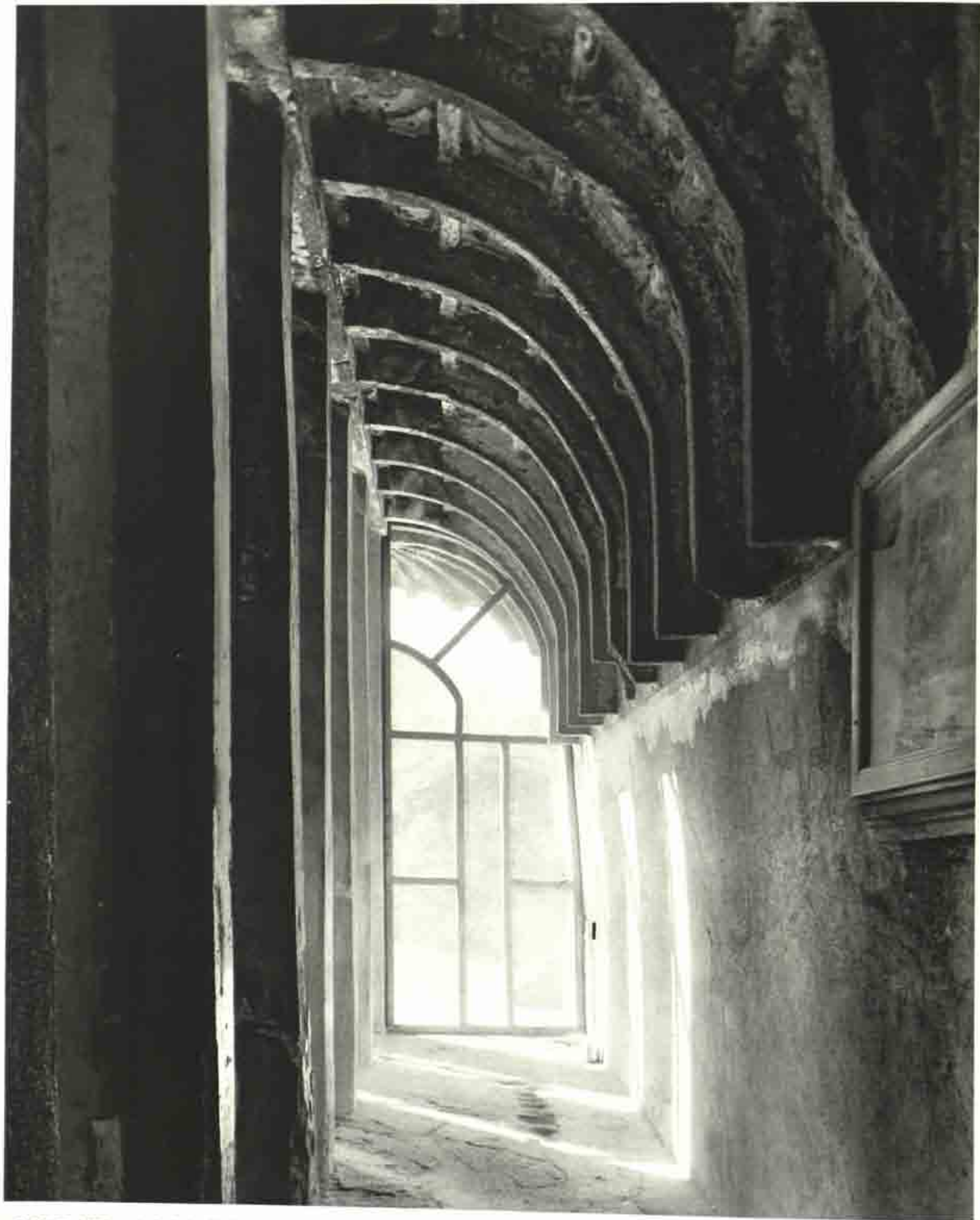
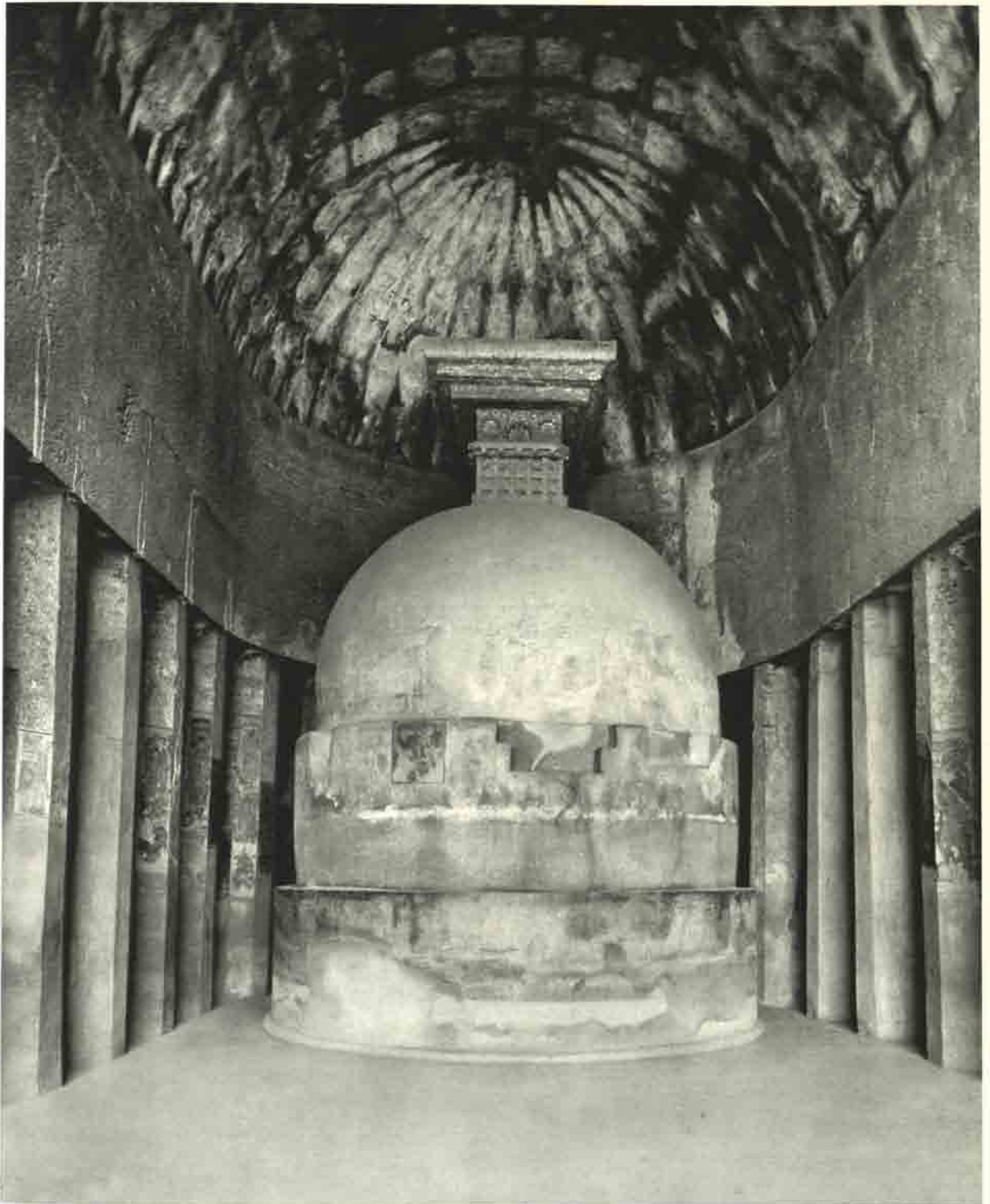
4　それら4窟における壁画は，原則的には正面壁から始め，次に彫刻との関連で奥の仏堂前室にとび，続いて天井，以下前壁から大体右繞の順序を追うように排次したが，例外もある。

5　各窟の写真撮影個所は巻末見取図に示したとおりで，各窟のプランもこれによってその大要を知ることができよう。

6　壁画の位置を示すには，正面壁および側壁の名でそれぞれの壁に沿う壁面を指すこととし，必要に応じてその左右の部位をも示したが，左右壁もある正面壁・側壁・後壁の場合は，さらに左壁・右壁の指示が加わることになる(挿8のプラン参照)。

7　別図の配列は大体図版に準じて排次した。

図　版

1　石窟群中央部（図27参照）　Central Part of the Caves. (*Ref.* Pl. 27)

2 第10窟 左側廊　Left Aisle, CAVE 10.

3 第10窟(祠堂窟) 内部　身廊と佛塔　　Nave and Caitya. Interior, CAVE 10 (Caitya Cave).

4 第8〜10窟間 正面壁と佛像彫刻　Sculptured Façades of CAVES 8-10.

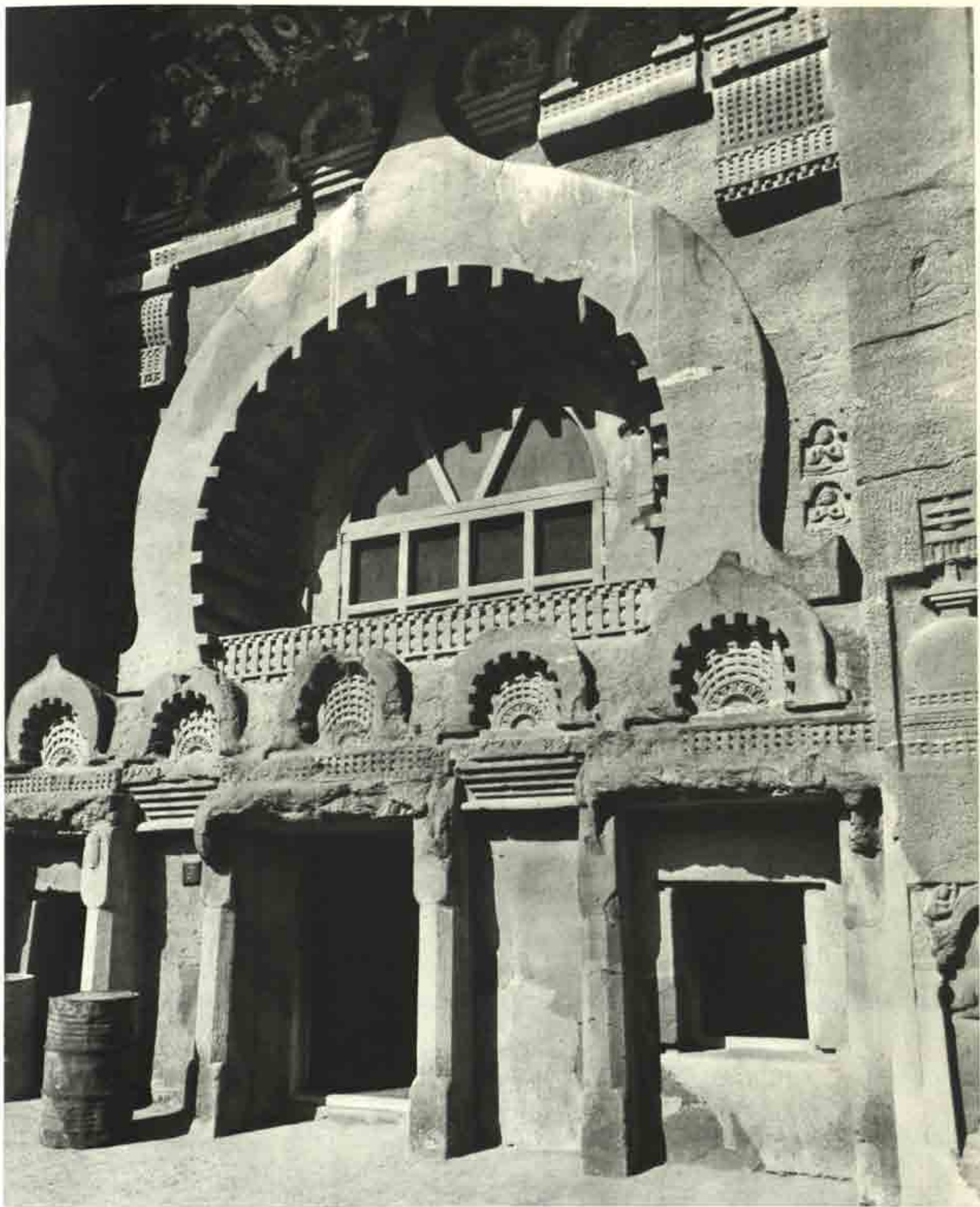
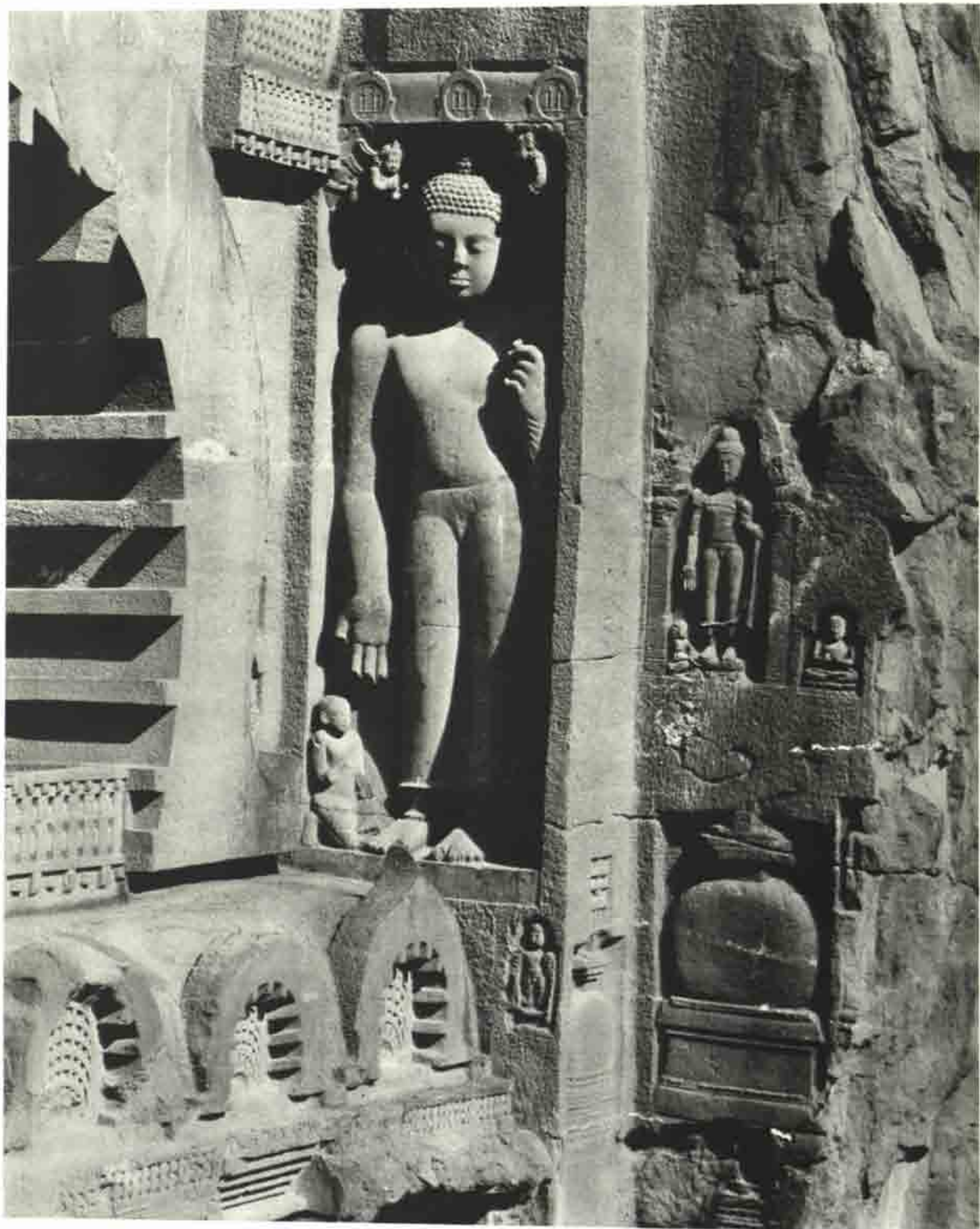
5 第10窟 左列柱の柱絵 仏陀像　　Buddhas. Painted on Octagonal Pillars, Left Row, CAVE 10.

6　第10窟　佛塔背後の柱絵　佛と片目の比丘　Preaching Buddha One-eyed Monk. Painted on a Pillar behind the Caitya. CAVE 10.

7 第10窟 左側廊 仏塔供養 部分（模写） Worship of Stûpa, Part (Copy). Left Aisle, CAVE 10.

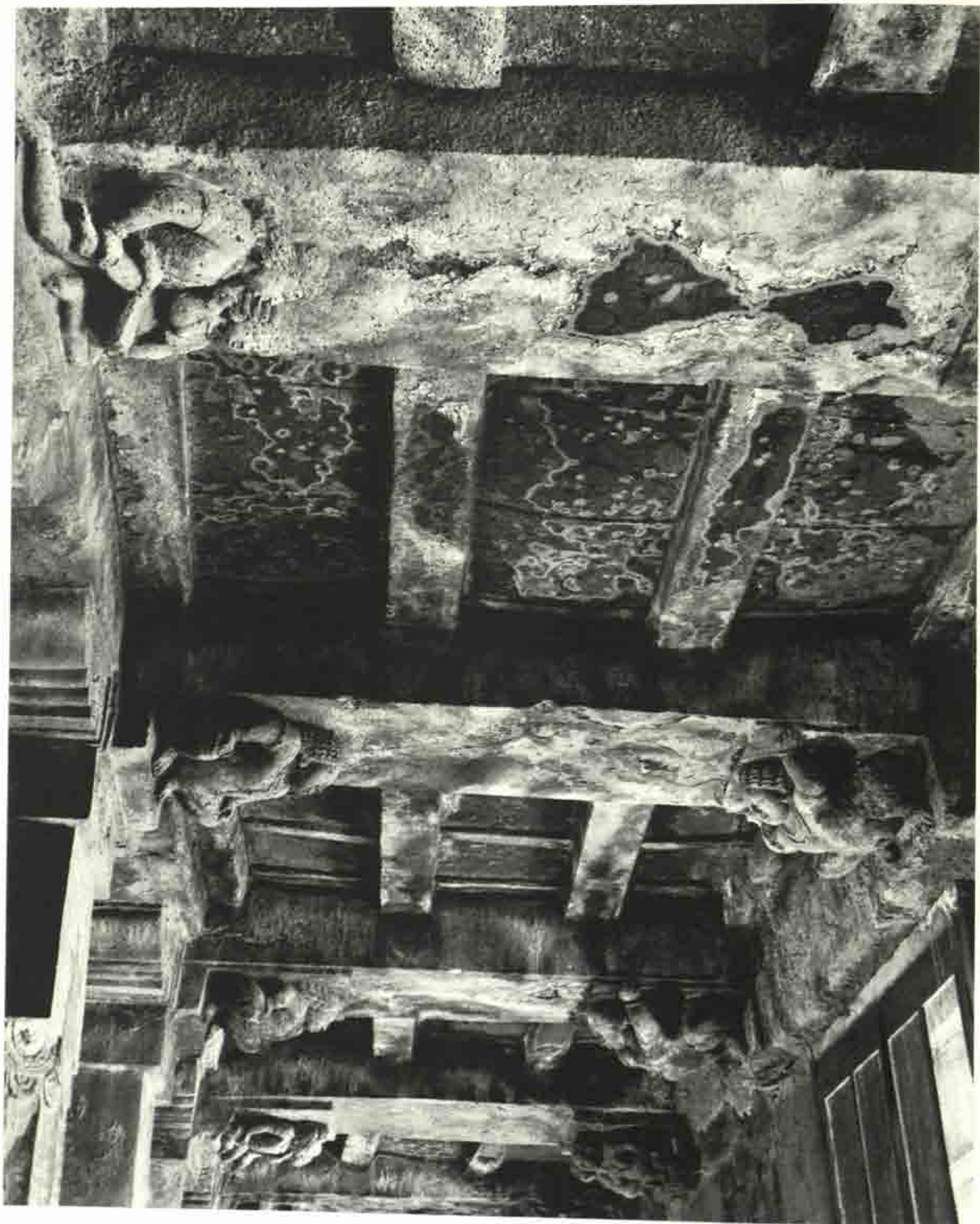
8 第10窟 左側廊 菩提樹供養 部分（模写） Worship of Bodhi-tree, Part (Copy). Left Aisle, CAVE 10.

9 第9窟(祠堂窟) 内部 身廊と佛塔　　Nave and Caitya: Interior, CAVE 9 (Caitya Cave)

10 第9窟 正面　Façade, CAVE 9.

11 第9窟 正面右上部　Upper Right of the Façade, CAVE 9.

12 第12窟(僧院窟) CAVE 12 (Vihāra Cave)

13 第16窟(僧院窟) 内部　Interior, CAVE 16 (Vihāra Cave)

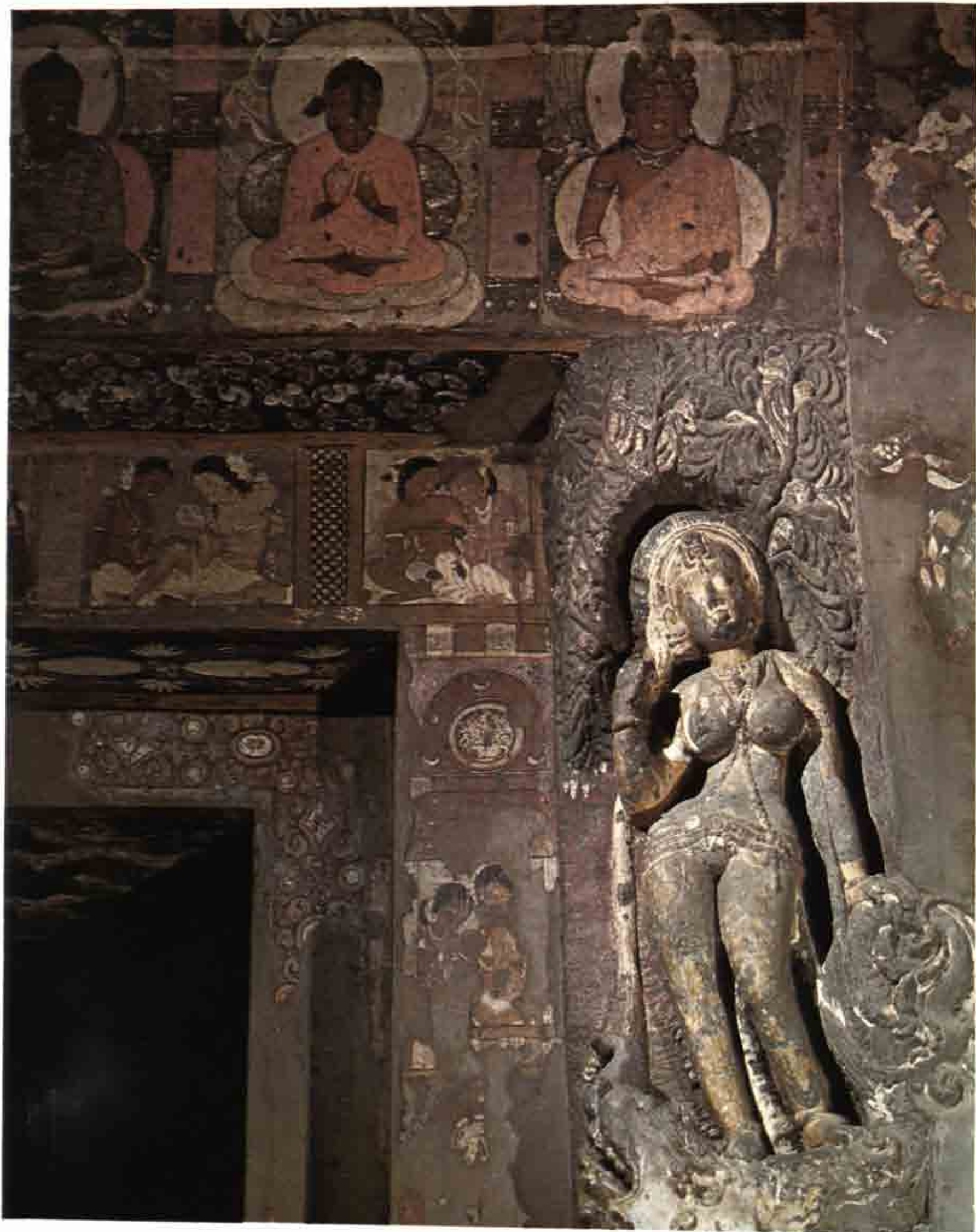
14 第16窟 佛堂本尊 佛倚坐像（彫刻） Buddha Seated with Legs down (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 16.

15 第16窟 前廊天井　　Ceiling of the Front Corridor, CAVE 16

16　第16窟　前廊天井　男女の飛天（彫刻）　A Flying Celestial Couple (Sculpture). Ceiling, Front Corridor, CAVE 16

17 第16窟 前廊天井 男女の飛天（彫刻） A Flying Celestial Couple (Sculpture), Ceiling, Front Corridor, CAVE 16

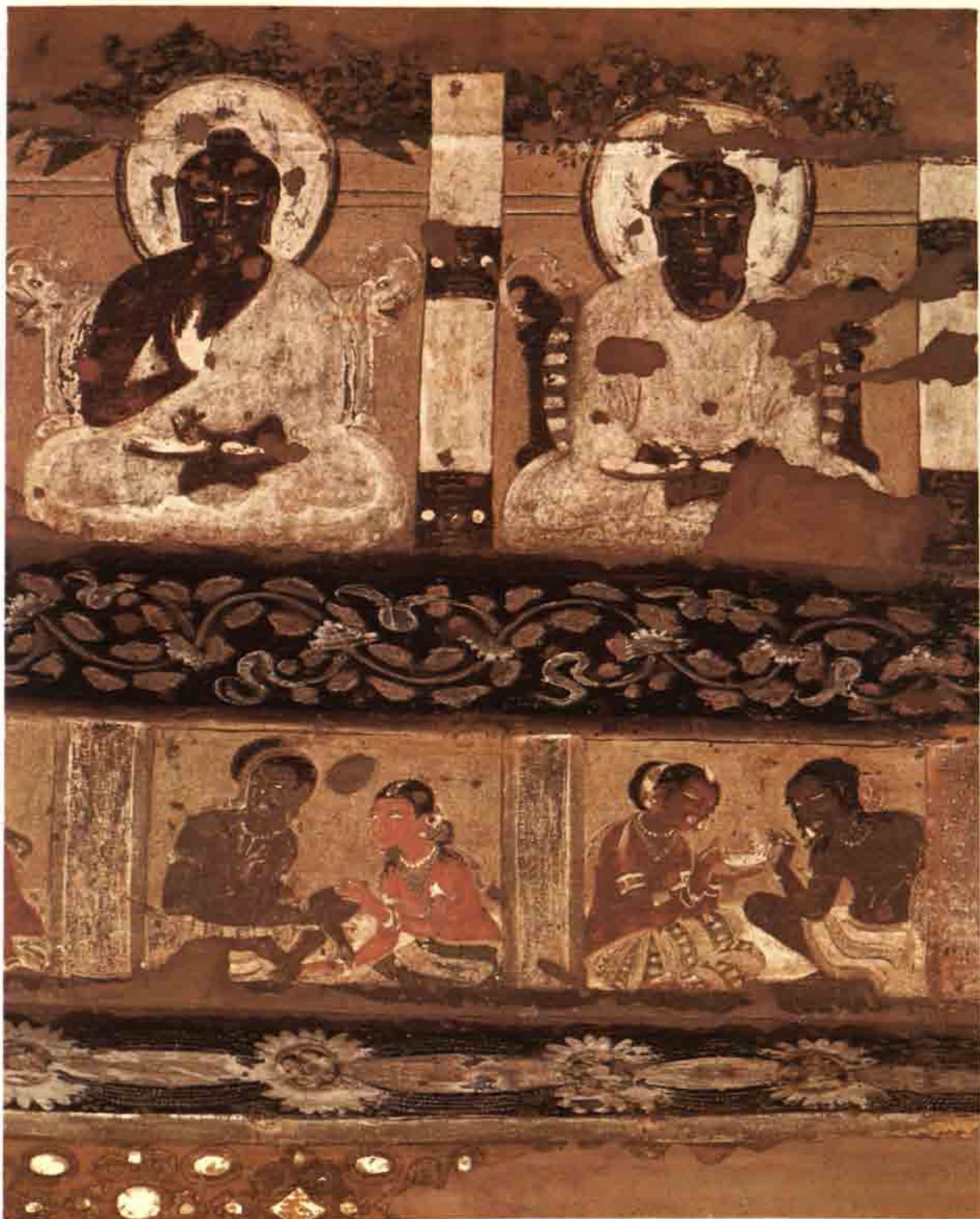
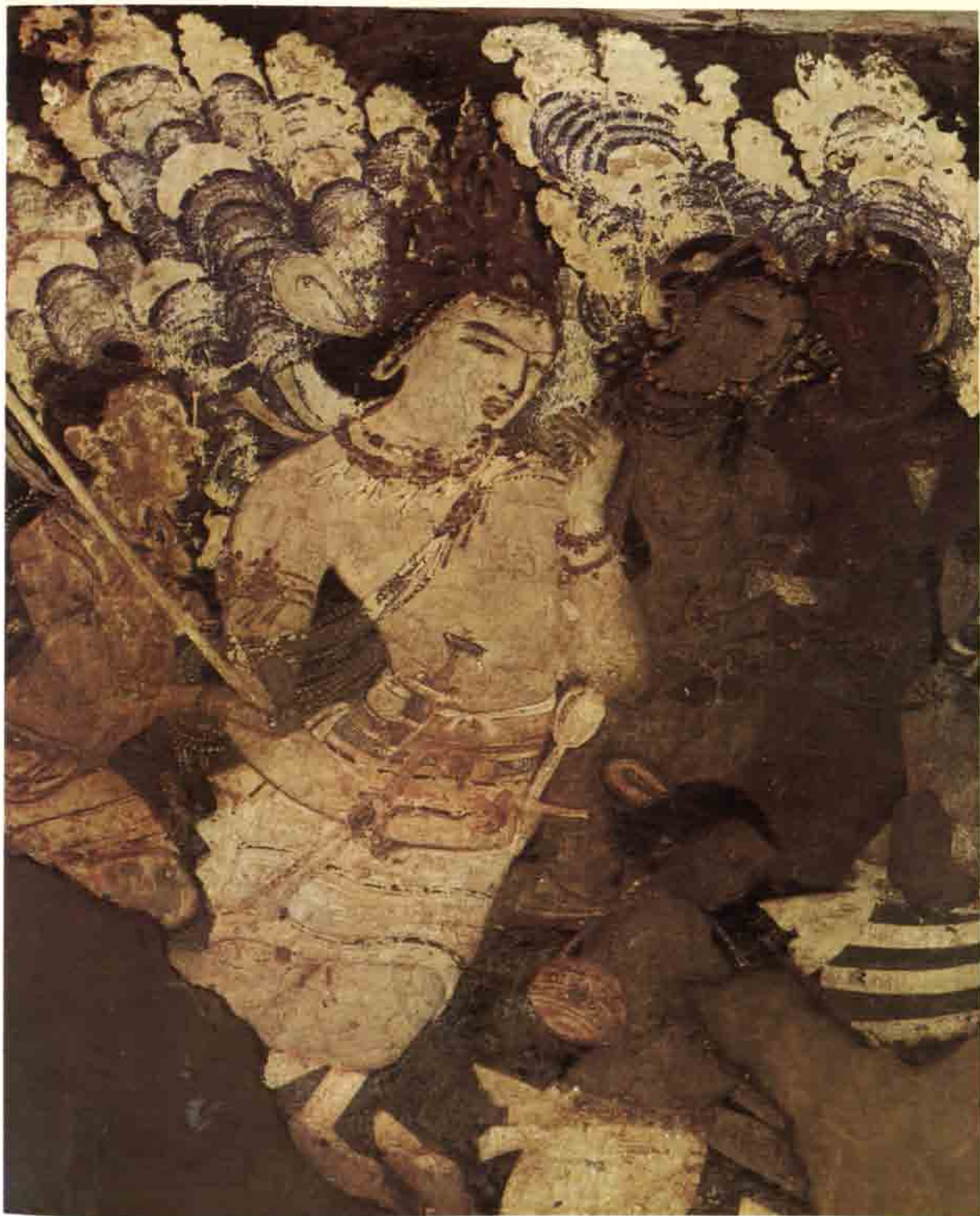
18　第16窟 左廊　飛天　　A Flying Apsaras. Left Corridor. CAVE 16.

19 第16窟 左廊 ナンダ出家物語 部分(1)　Story of the Conversion of Nanda, Part (1). Left Corridor, CAVE 16.

20 第16窟 左廊 ナンダ出家物語 部分(2)　Story of the Conversion of Nanda, Part (2). Left Corridor, CAVE 16

21 第17窟（僧院窟） 中央入口右上部　Upper Right of the Main Entrance, CAVE 17 (Vihāra Cave)

22 第17窟 中央入口上部 過去七佛とミトゥナ 部分　Seven Past Buddhas and Couples, Part. Above the Main Entrance, CAVE 17.

23 第17窟 正面廊 酔象降伏　Subjugation of the Mad Elephant. Verandah. CAVE 17.

24 第17窟 正面廊 飛天の群れ　Flying Deities. Verandah, CAVE 17.

25 第17窟 正面廊 王の行列 A Royal Procession. Verandah, CAVE 17.

26 第17窟 正面廊 後宮の恋　A Royal Love Scene　Verandah, CAVE 17.

Drawn by M. Murata

28 石窟群の平面図と写真撮影箇所 General Plan of the Caves, with Positional Indices of Our Pictures.

29 第17窟 正面 ヴィシュヴァンタラ本生(?) 部分 The *Viśvantara Jātaka* (?), Part. Verandah, CAVE 17.

30 第17窟 仏堂本尊 仏三尊（彫刻） Buddha Triad (Sculpture). Inner Shrine. CAVE 17

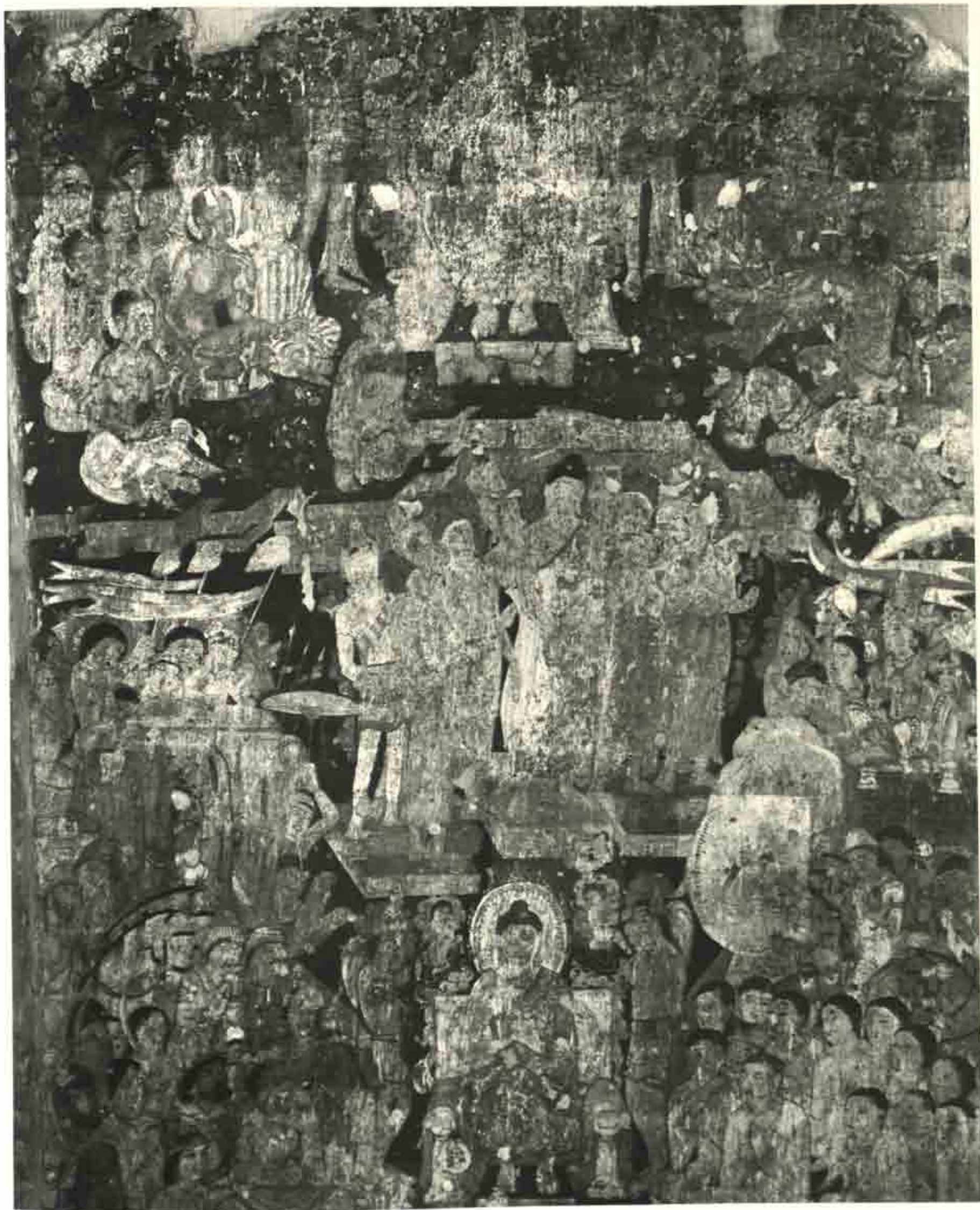
31 第17窟 内部　Interior, CAVE 17

32 第17窟 仏堂と前室　Inner Shrine and Antechamber, CAVE 17

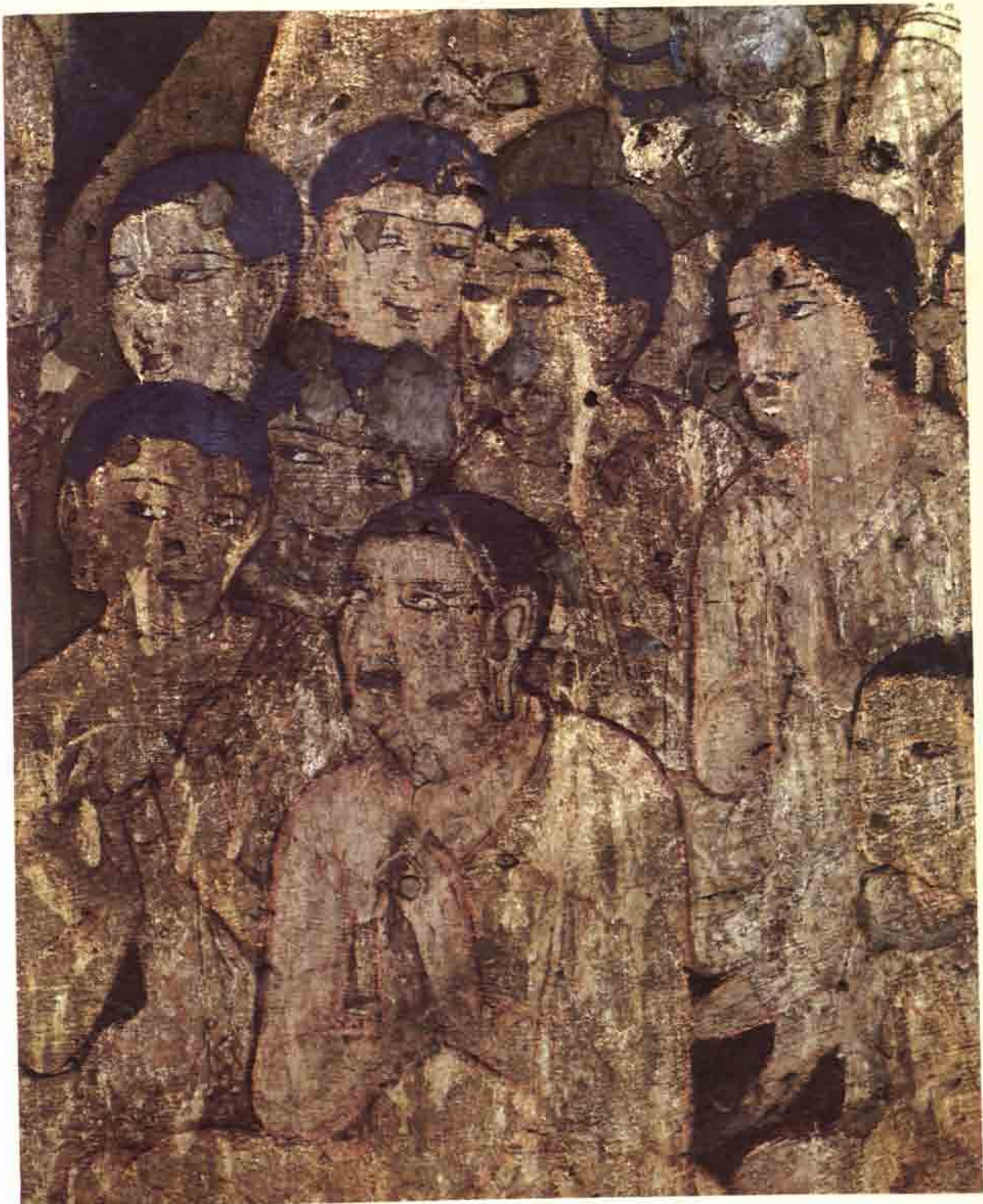
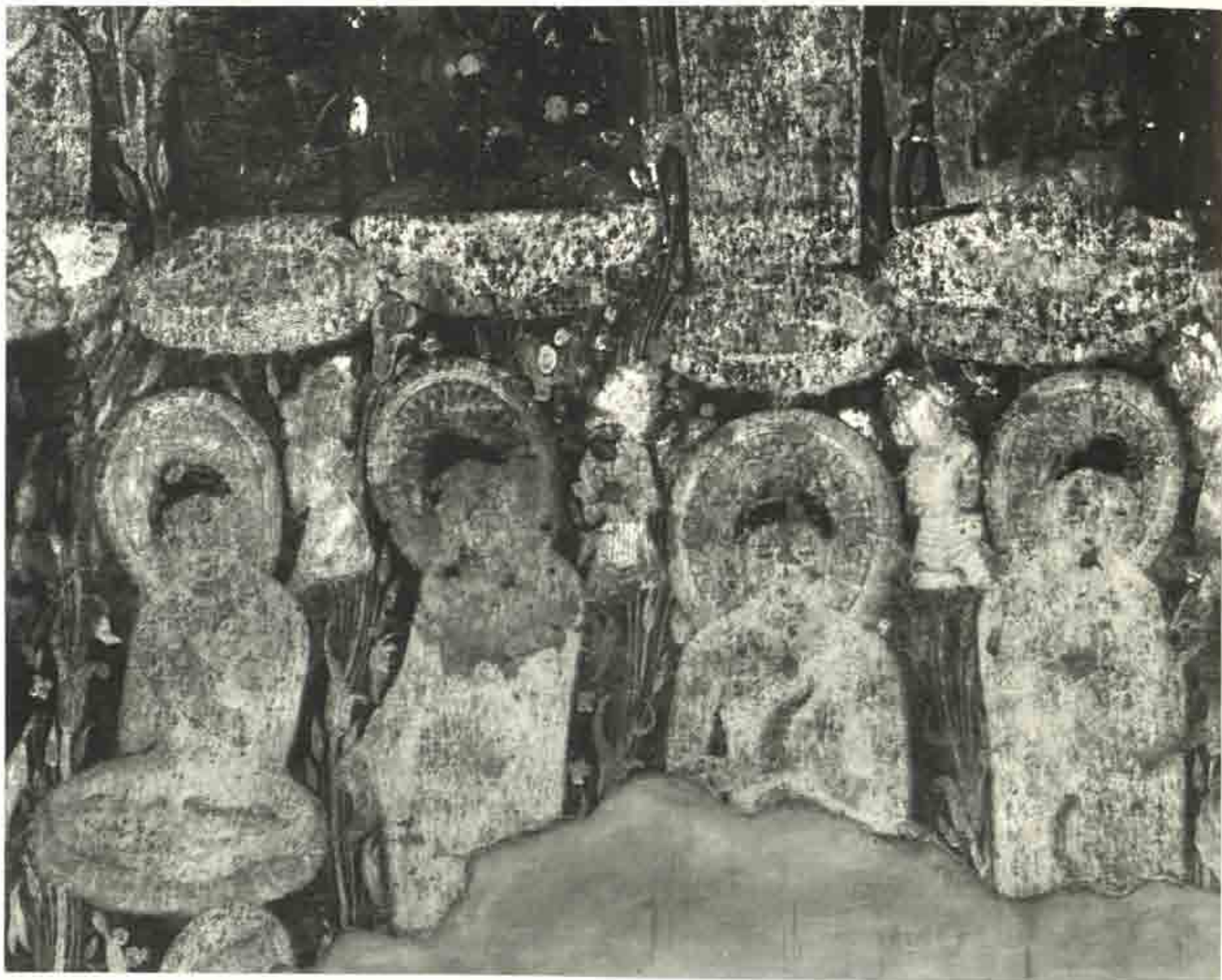
33　第17窟 仏堂前室後壁　仏と母子の供養　　Buddha Receiving Alms flom a Mother with a Child. Back Wall, Antechamber, CAVE 17.

34 第17窟 佛堂前室左柱 鼓腹のヤクシャ2人　Two Corpulent Yakṣas. A Left Pillar, Antechamber, CAVE 17.

35 第17窟 祠堂前室左壁 三道宝階降下 部分(1) Descent from the Heaven, Part (1). Left Wall, Antechamber, CAVE 17

36 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階降下　Descent from the Heaven. Left Wall, Antechamber, CAVE 17.

37 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階降下 部分(2)　Descent from the Heaven, Part (2). Left Wall, Antechamber, CAVE 17.

38 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階降下 部分(3)　Descent from the Heaven, Part (3). Left Wall, Antechamber, CAVE 17.

39 第17窟 佛堂前室右壁 舎衛城の大神変 部分 The Great Miracle at Śrāvastī. Part. Right Wall, Antechamber, CAVE 17.

40 第17窟 前廊中央 天井装飾（中央入口側より） Ceiling Decoration. Central Part, Front Corridor, (From the Main Entrance), CAVE 17.

41. 第17窟 広間 天井装飾 (1)　Ceiling Decoration (1) Hall, CAVE 17.

42. 第17窟 広間 天井装飾 (2)　Ceiling Decoration (2). Hall, CAVE 17.

43 第17窟 広間 天井装飾(3)　Ceiling Decoration (3). Hall, CAVE 17.

44 第17窟 広間右側列柱　Right Row of Pillars, Hall, CAVE 17.

45 第17窟 前廊左壁 六牙白象本生 部分　The *Saddanta Jātaka*, Part. Left Part, Front Corridor, CAVE 17

46 第17窟 前廊左壁　ハンサ本生　部分　　The *Haṃsa Jātaka*, Part.　Left Wall, Front Corridor, CAVE 17.

47 第17窟 左廊 ヴィシュヴァンタラ本生 部分(1)　The *Višvantara Jātaka*, Part (1). Left Corridor. CAVE 17.

48　第17窟 左廊　ヴィシュヴァンタラ本生　部分(2)　　The *Viśvantara Jātaka*, Part (2). Left Corridor, CAVE 17.

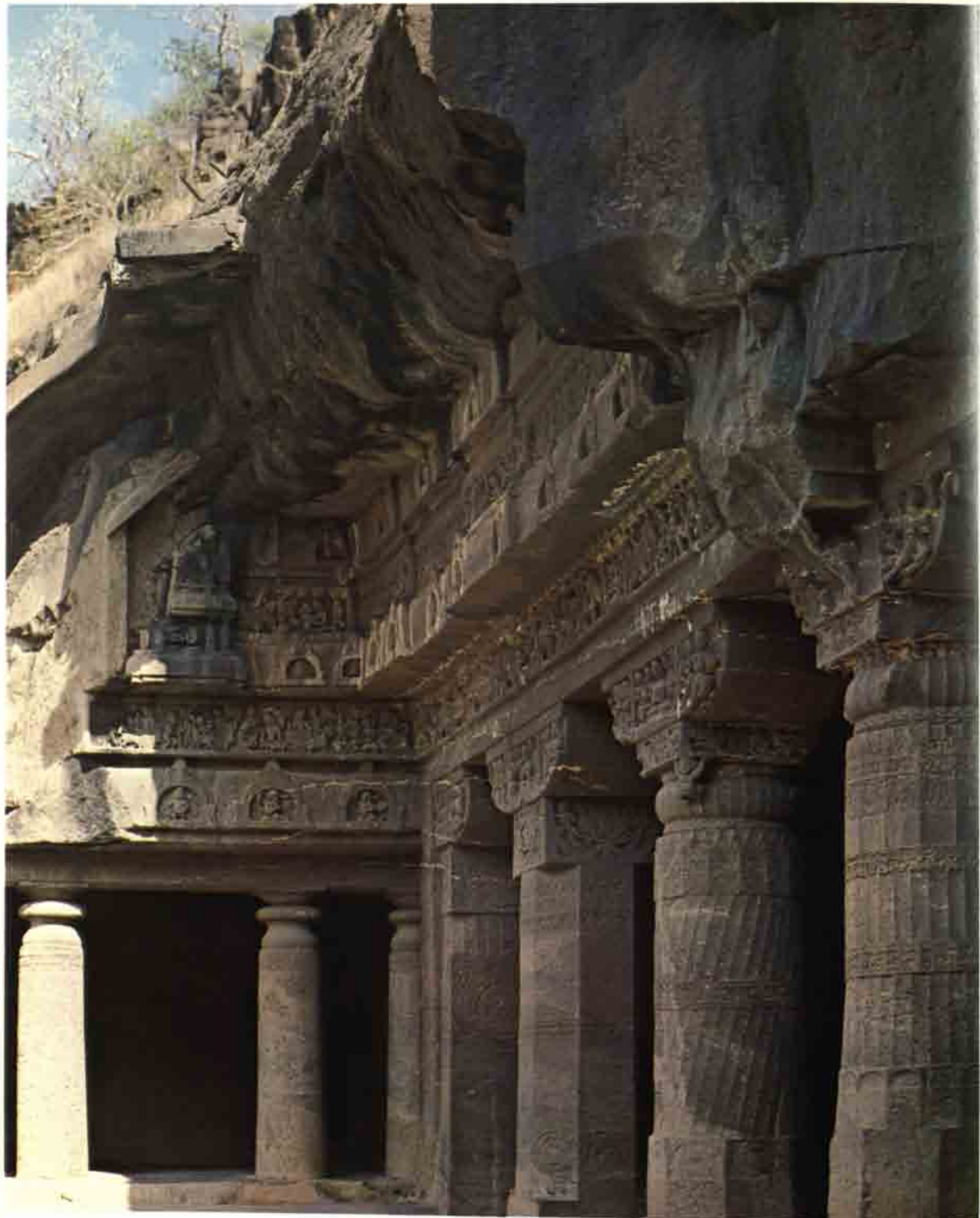
49 第17窟 後廊左部 スタソーマ本生 部分　The *Sutasoma Jātaka*, Part. Left Part, Back Corridor, CAVE 17.

50 第17窟 右廊 シンハラ物語 部分(1) The *Siṃhala Avadāna*, Part (1). Right Corridor, CAVE 17.

51 第17窟 右廊 シンハラ物語 部分(2)　The *Siṃhala Avadāna,* Part (2). Right Corridor, CAVE 17.

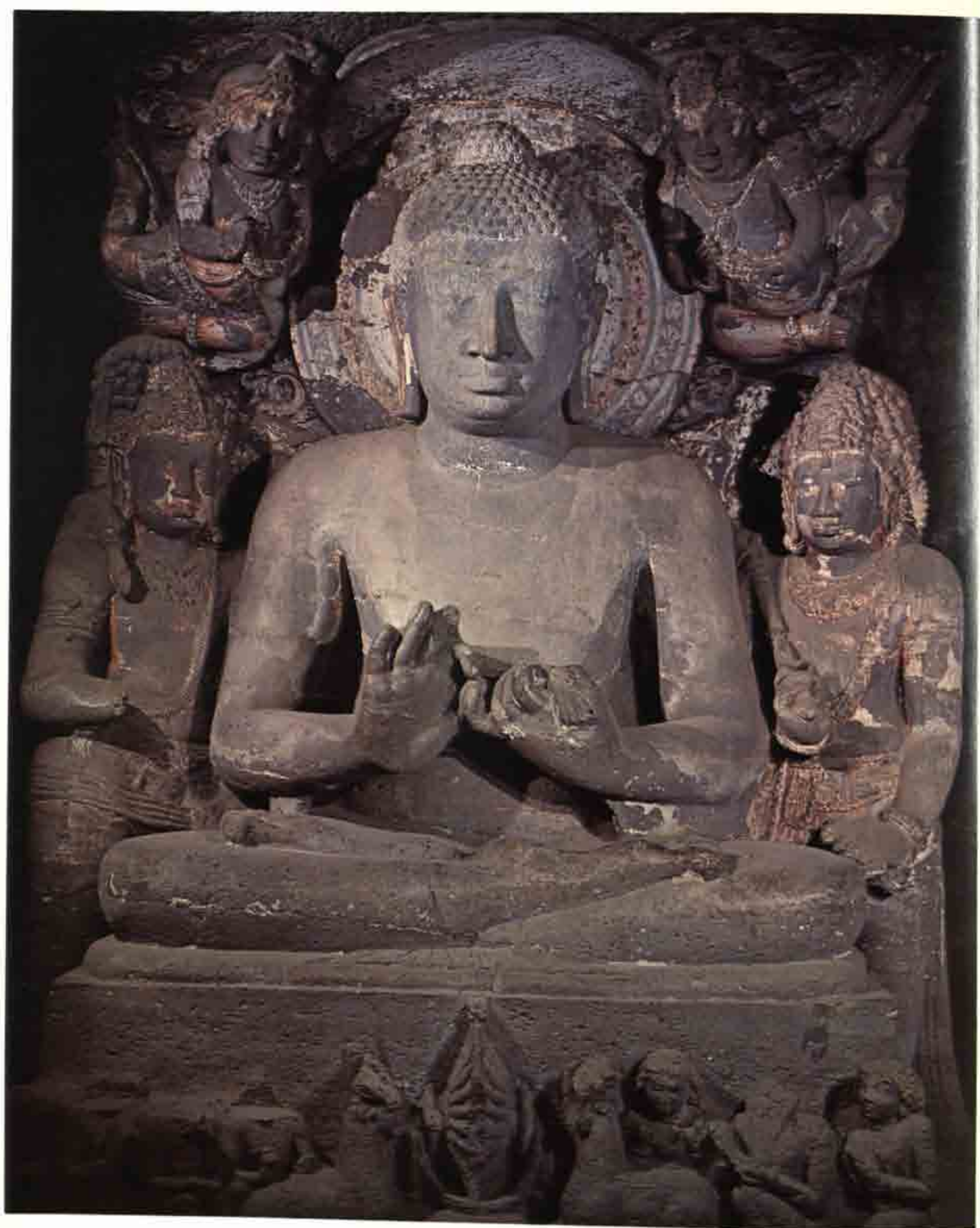
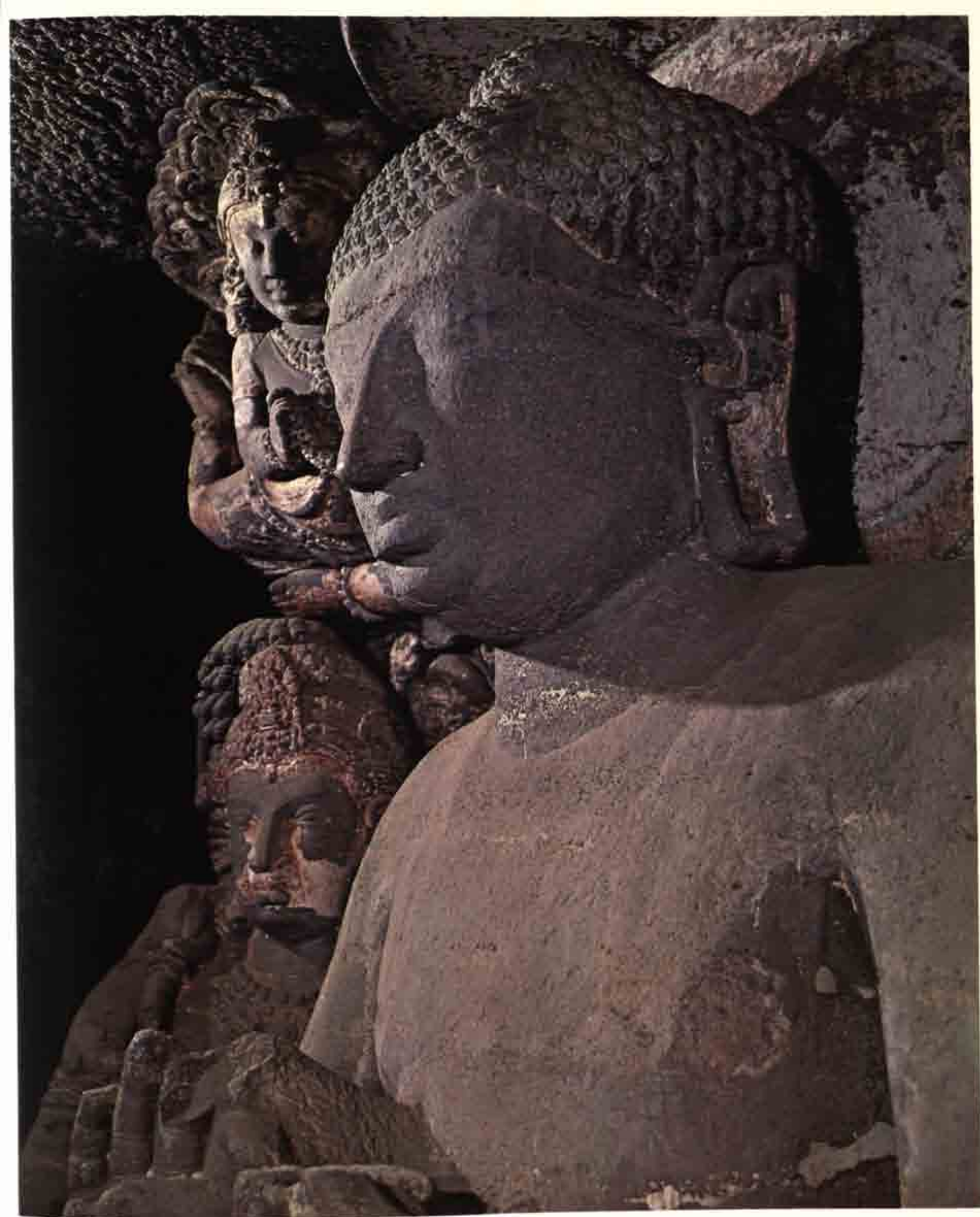
52 第17窟 右廊 シンハラ物語 部分(3)　The *Siṃhala Avadāna*, Part (3). Right Corridor Wall, CAVE 17.

53 第17窟 右廊壁柱 化粧　Toilet Scene. Pilaster, Right Corridor, CAVE 17.

54 第17窟 前廊右壁 或る説話図 部分　A *Jātaka* or *Avadāna* Scene, Part.　Right Wall, Front Corridor, CAVE 17.

55 第1窟(僧院窟) 正面左部　Left Part of the Façade, CAVE 1 (Vihāra Cave).

56 第1窟 正面柱上部 装飾浮彫〔降魔〕 Decorative Reliefs (Māra's Attack). Capital and Brackets of a Pillar, Façade, CAVE 1.

57 第1窟 仏堂本尊 仏三尊〔彫刻〕 Buddha Triad (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 1.

58 第1窟 佛堂本尊 佛坐像（彫刻）部分　Seated Buddha (Sculpture), Part. Inner Shrine, CAVE 1.

59 第1窟 仏堂前室 天井装飾　Ceiling Decoration, Antechamber, CAVE 1.

60 第1窟 正面柱および軒蛇腹浮彫　Decorative Reliefs. Upper Part of a Pillar and Part of Entablature, Façade, CAVE 1.

61 第1窟 正面列柱　Row of Pillars, Façade, CAVE 1.

62 第Ⅰ窟 中央入口左部 装飾浮彫 Decorative Reliefs. Left Part, Main Entrance, CAVE 1.

63 第1窟 後廊柱下部 装飾浮彫（鬼面） Decorative Reliefs (Kirtimukha). Lower Part of a Pillar, Back Corridor, CAVE 1.

64 第1窟 左廊柱上部 装飾浮彫 Decorative Reliefs. Upper Part of a Pillar, Left Corridor, CAVE 1.

65 第1窟 右廊柱上部 装飾浮彫（一頭四鹿） Decorative Reliefs (Four Deer with a Common Head). Upper Part of a Pillar, Right Corridor, CAVE 1

66 第1窟 広間 天井装飾(1)　Ceiling Decoration (1). Hall, CAVE 1.

67 第1窟 広間 天井装飾 (2) (飲酒)　Ceiling Decoration (2) (Drinking Scene). Hall, CAVE 1.

68 第1窟 広間 天井装飾 (3)　Ceiling Decoration (3). Hall, CAVE 1.

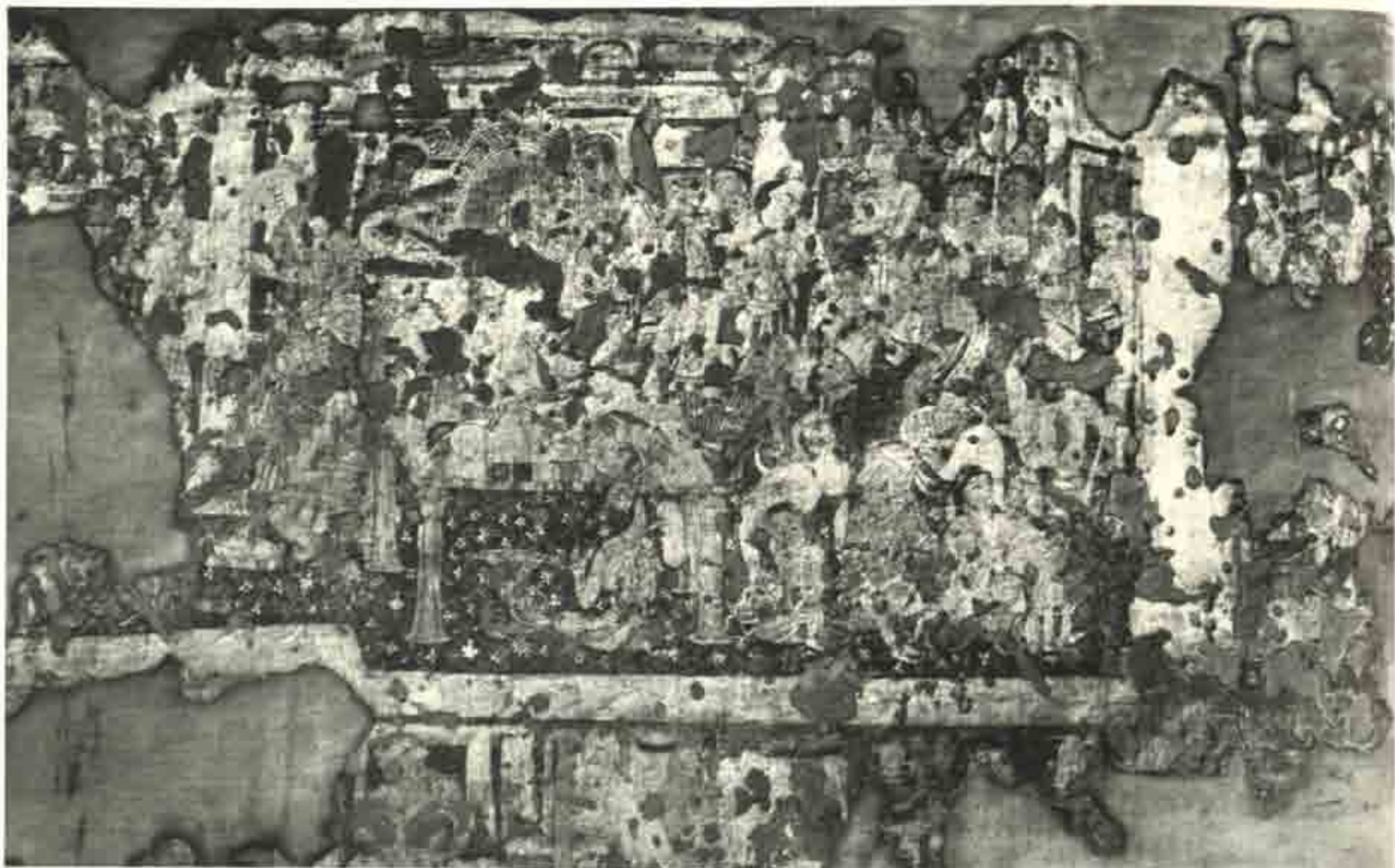
69 第1窟 後廊左部(1)　Left Part (1), Back Corridor, CAVE 1.

70 第1窟 後廊左部(2)　Left Part (2), Back Corridor, CAVE 1

71 第1窟 後廊左部 蓮華手(観音)菩薩(1)　Padmapāni (1). Left Part, Back Corridor, CAVE 1.

72 第1窟 後廊右部 蓮華手(観音)菩薩 (2)　Padmapāṇi (2). Right Part, Back Corridor, CAVE 1.

73 第1窟 後廊左部 蓮華手(観音)菩薩(1) 部分　Padmapāṇi (1), Part. Left Part, Back Corridor, CAVE 1.

74 第1窟 後廊右部 蓮華手(観音)菩薩(2) 部分 Padmapâṇi (2), Part. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.

75 第1窟 前廊右部 《ペルシア使節謁見》 "Persian Ambassador." Right Part, Front Corridor, CAVE 1.
76 第1窟 前廊左部 シビ本生 The *Sibi Jātaka*. Left Part, Front Corridor, CAVE 1.

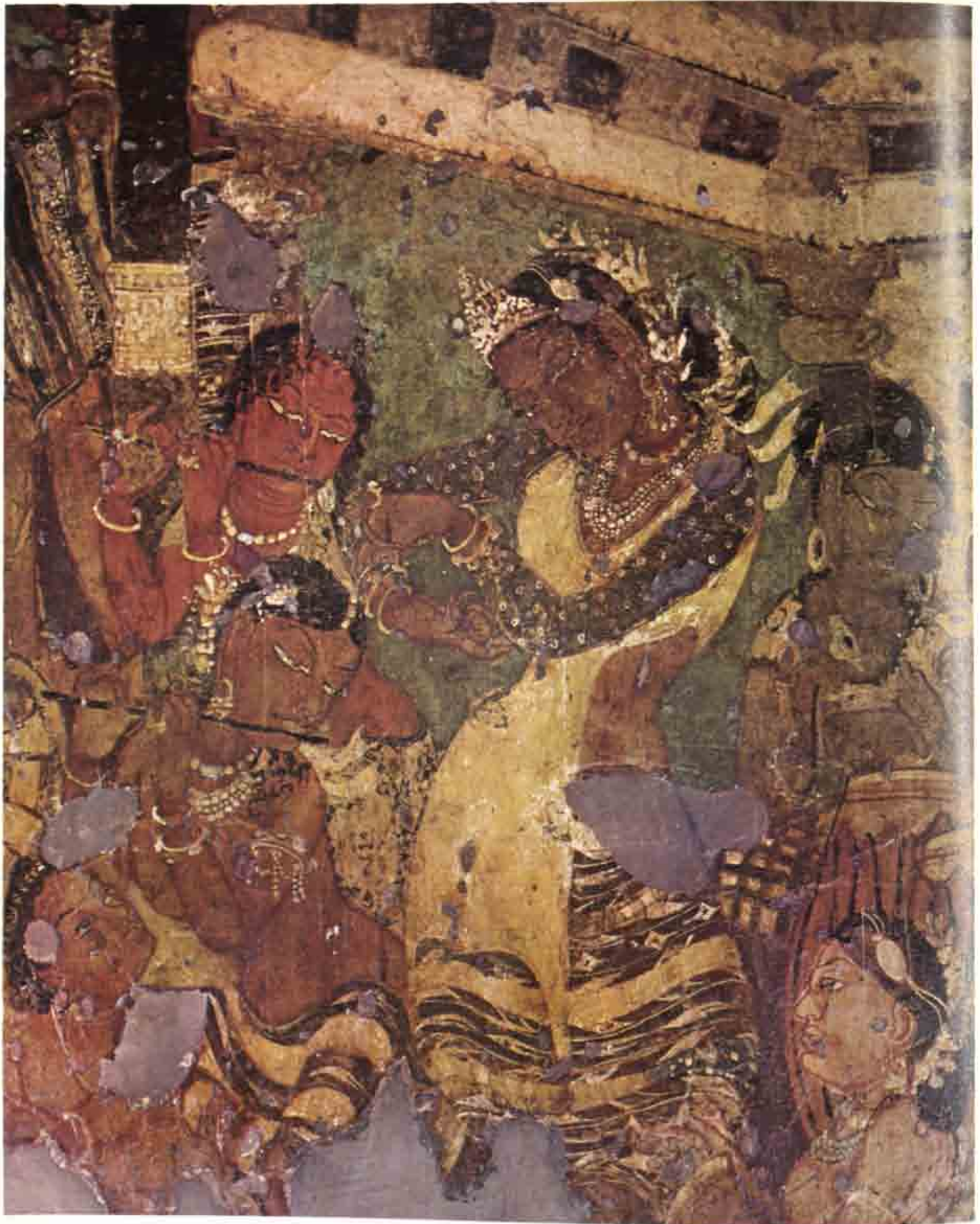
77 第1窟 前廊左部 或る説話図　Scenes from an *Avadāna* or the Buddha's Life. Left Part, Front Corridor, CAVE 1.

78 第1窟 左廊 サンカパーラ本生　The *Sankhapāla Jātaka*. Left Corridor, CAVE 1.

79 第1窟 前廊左部 シビ本生 部分（図76参照） The *Śibi Jātaka*, Part. Left Part, Front Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 76)

80 第1窟 左廊 マハージャナカ本生 部分(1) (図81参照) The *Mahājanaka Jātaka*, Part (1). Left Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 81)

81 第1窟 左廊 マハージャナカ本生 部分(2)　The *Mahājanaka Jātaka*, Part (2)　Left Corridor, CAVE 1

82 第1窟 左廊 マハージャナカ本生 部分(3) (図81参照)　The *Mahājanaka Jātaka*, Part (3). Left Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 81)

83 第1窟 左廊 マハージャナカ本生 部分(4) (図81参照)　The *Mahājanaka Jātaka*, Part (4). Left Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 81)

84 第1窟 後廊左壁 〔上〕マハージャナカ本生(?) 〔下〕アマラー物語 (図説参照)

(Upper) The *Mahājanaka Jātaka* (?) (Lower) Story of Amarā. Left Part, Back Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 69)

85 第1窟 左廊 マハージャナカ本生 部分(5) (図81参照)　The *Mahājanaka Jātaka*, Part (5). Left Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 81)

86 第1窟 左廊 マハージャナカ本生 部分(6)　The *Mahājanaka Jātaka*, Part (6). Left Corridor. CAVE 1

87 第1窟 後廊左端 マハージャナカ本生(?) 部分(1)　The *Mahājanaka Jātaka* (?), Part (1). Left End, Back Corridor, CAVE 1.

88 第1窟 後廊左部 マハージャナカ本生(?) 部分(2) (図84参照)　The *Mahājanaka Jātaka* (?), Part (2)　Left Part, Back Corridor, CAVE 1 (Ref. Pl. 84)

89 第1窟 後廊左部 マハージャナカ本生(?) 部分(3) (図84参照)　The *Mahājanaka Jātaka* (?), Part (3)　Left Part, Back Corridor, CAVE 1. (*Ref.* Pl. 84)

90 第1窟 後廊右部 チャンペッヤ本生 部分（図94参照）　The *Campeyya Jātaka*, Part. Right Part, Back Corridor, CAVE 1 (Ref. Pl. 94)

91 第1窟 前廊右壁 或る説話図 部分（図95参照） A *Jataka* or *Avadāna* Scene, Part. Right Wall, Front Corridor, CAVE 1 (*Ref.* Pl. 95)

92 第1窟 佛堂前室左壁 降魔　Māra's Attack. Left Wall, Antechamber, CAVE 1.

93 第1窟 佛堂前室右壁 舎衛城の大神変 The Great Miracle at Srāvastī. Right Wall, Antechamber, CAVE 1.

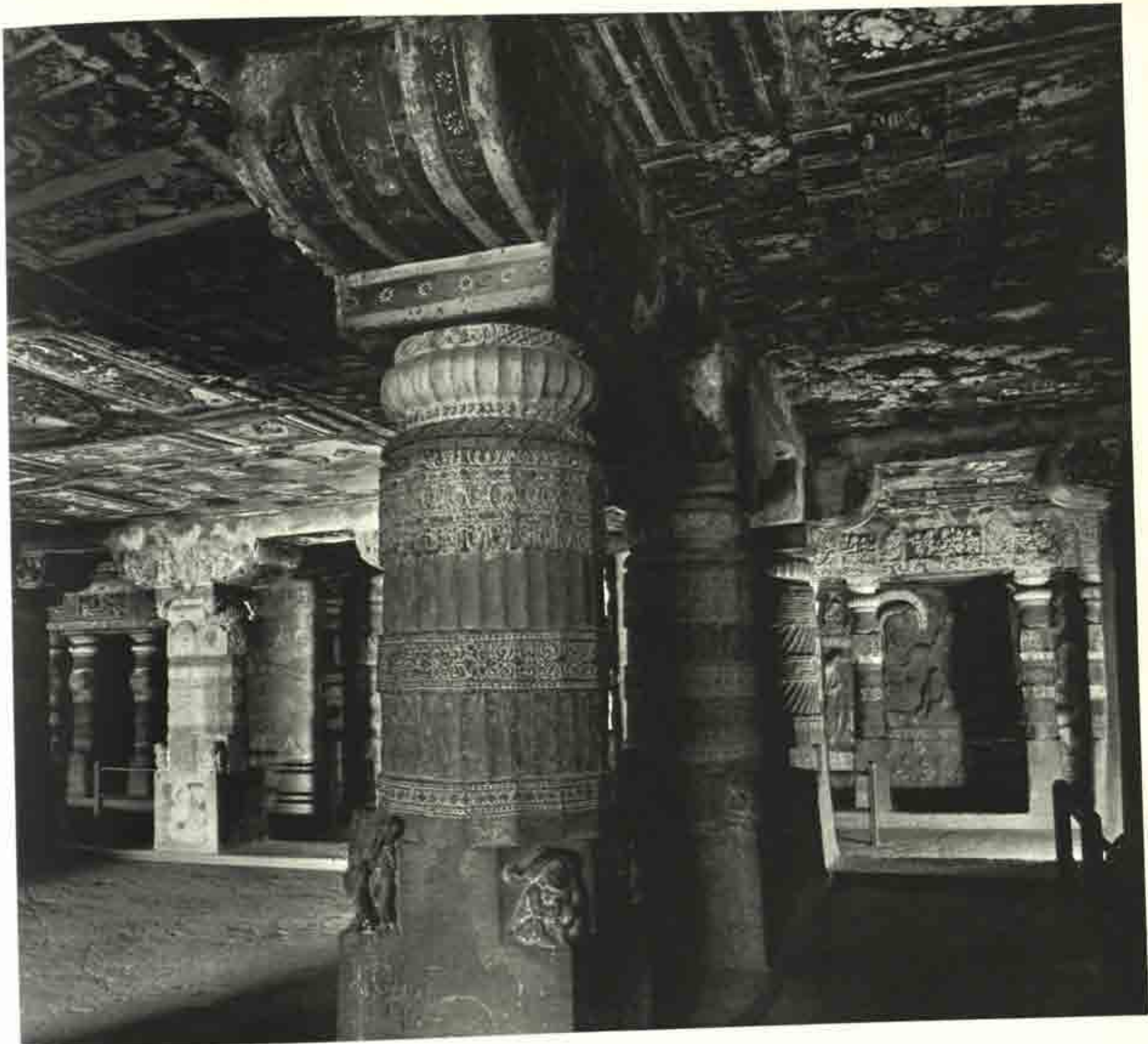
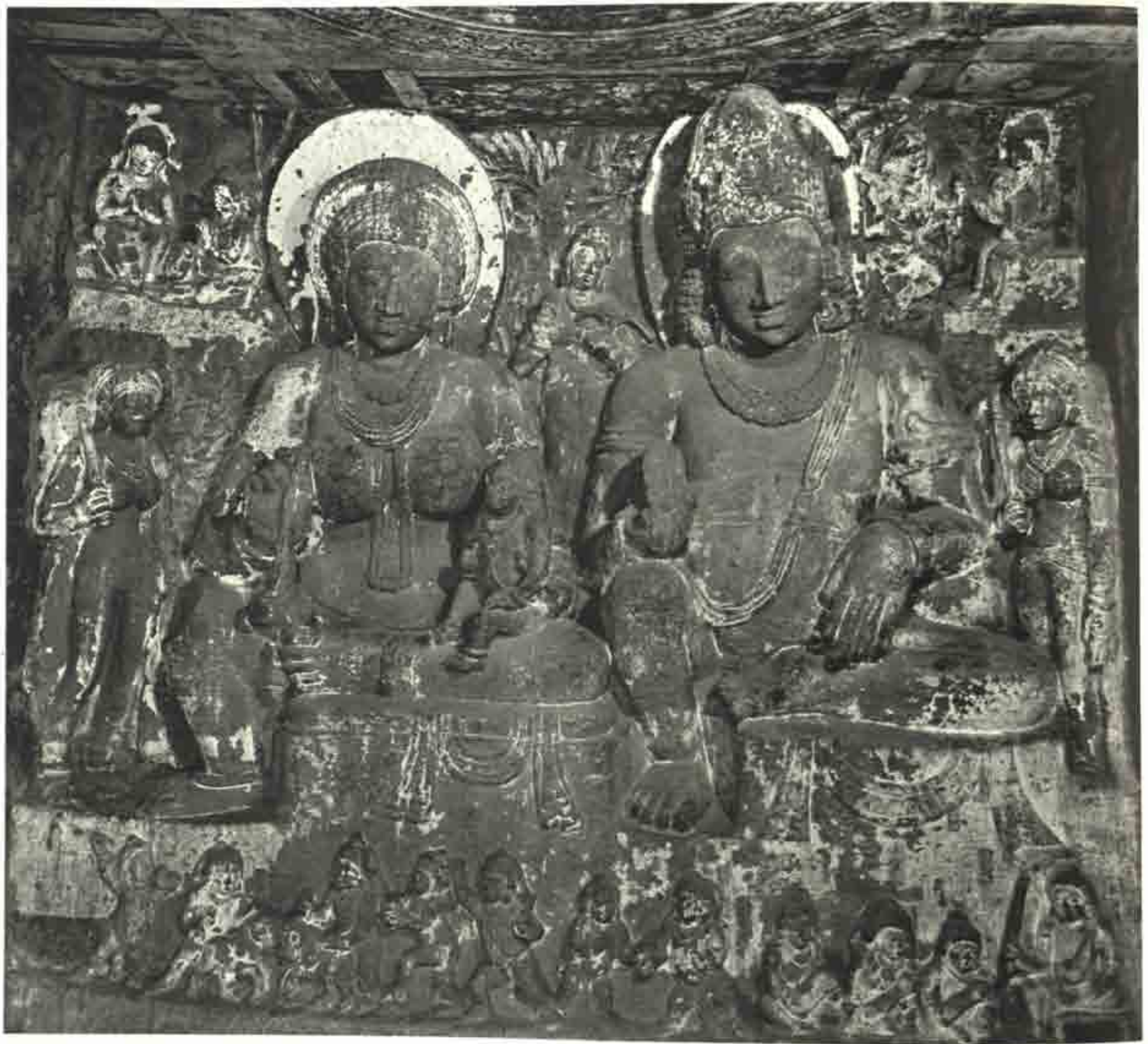
94 第1窟 後廊右部 チャンペッヤ本生 The *Campeyya Jātaka*. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
95 第1窟 前廊右壁 或る説話図 A *Jātaka* or *Avadāna* Scenes. Right Wall, Front Corridor, CAVE 1.

96 第2窟(僧院窟) 正面廊右半　Right Half, Verandah, CAVE 2 (Vihāra Cave)

97 第2窟 前廊の2柱　Two Pillars, Front Corridor, CAVE 2.

98 第2窟 広間（右廊より） Hall. (from the Right Corridor). CAVE 2.

99 第2窟 広間（前廊より）　Hall, (from the Front Corridor), CAVE 2

第2窟 奥右祠堂 パンチカとハーリティー（彫刻）（図98参照）　Pañcika and Hāriti (Sculpture). Right Inner Chapel, CAVE 2. (*Ref.* Pl. 98)

101 第2窟 奥右祠堂 ハーリティー（彫刻） 部分　Hāriti (Sculpture), Part　Right Inner Chapel, CAVE 2.

第2窟 奥左祠堂　並坐する2ヤクシャ神（彫刻）　Two Seated Yaksas (Sculpture). Left Inner Chapel. CAVE 2.

103 第2窟 奥左祠堂左壁 供養する女性群　Female Worshippers. Left Wall, Left Inner Chapel, CAVE 2.

第2窟 奥左祠堂 天井装飾 部分　Ceiling Decoration, Part. Left Inner Chapel, CAVE 2.

105 第2窟 前室と祠堂　Antechamber and Inner Shrine, CAVE 2

106 第2窟 仏堂前室と仏堂本尊　Antechamber and Buddha in the Inner Shrine, CAVE 2.

107 第2窟 佛堂本尊 佛三尊〔彫刻〕 部分　Buddha Triad (Sculpture). Part. Inner Shrine. CAVE 2

108 第2窟 佛堂 天井装飾 部分　Ceiling Decoration, Part. Inner Shrine, CAVE 2

109 第2窟 佛堂内部　Interior, Inner Shrine, CAVE 2

110 第2窟 佛堂前室右部（佛堂より） Right Part, Antechamber, (from the Inner Shrine), CAVE 2.

111 第2窟 佛堂前室右壁 千佛 部分 Thousand Buddhas, Part. Right Wall, Antechamber, CAVE 2.

112 第2窟 左廊 兜率天上の菩薩　Bodhisattva in the Tusita Heaven. Left Corridor, CAVE 2.

113 第2窟 左廊 占夢　Interpretation of Māyā's Dream. Left Corridor, CAVE 2.
114 第2窟 左廊 佛誕　Buddha's Birth. Left Corridor, CAVE 2.

115 第2窟 右廊 ヴィドゥラ賢者本生 部分(1)　The *Vidhura-pandita Jātaka*, Part (1). Right Corridor, CAVE 2.

116 第2窟 右廊 ヴィドゥラ賢者本生 部分(2)　The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (2). Right Corridor, CAVE 2.

117 第2窟 前廊右壁 或る説話図 A *Jātaka* or *Avadāna* Scene. Right Wall, Front Corridor, CAVE 2.

118 第2窟 右廊 ヴィドゥラ賢者本生 部分(3)　The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (3). Right Corridor, CAVE 2.

119 第2窟 右廊 ヴィドゥラ賢者本生 部分(4)　The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (4). Right Corridor, CAVE 2.

120 第2窟 右廊 ヴィドゥラ賢者本生 部分(5)　The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (5). Right Corridor, CAVE 2.

121 第2窟 後廊 天井装飾　Ceiling Decoration. Back Corridor, CAVE 2

122 第2窟 前廊 天井装飾　Ceiling Decoration. Front Corridor, CAVE 2.

123　第2窟 右廊と柱（広間より）　Right Corridor and a Pillar, (from the Hall), CAVE 2.

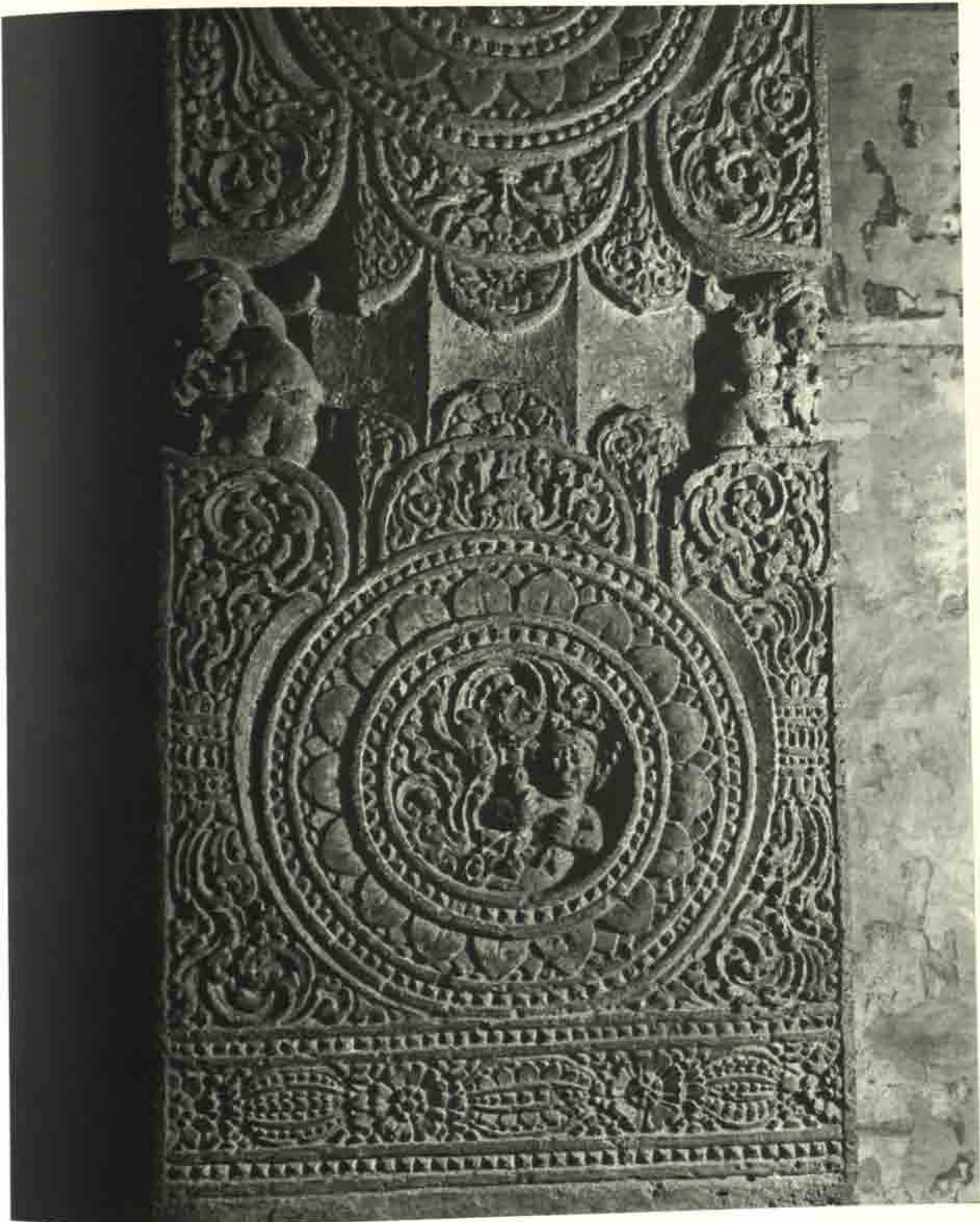
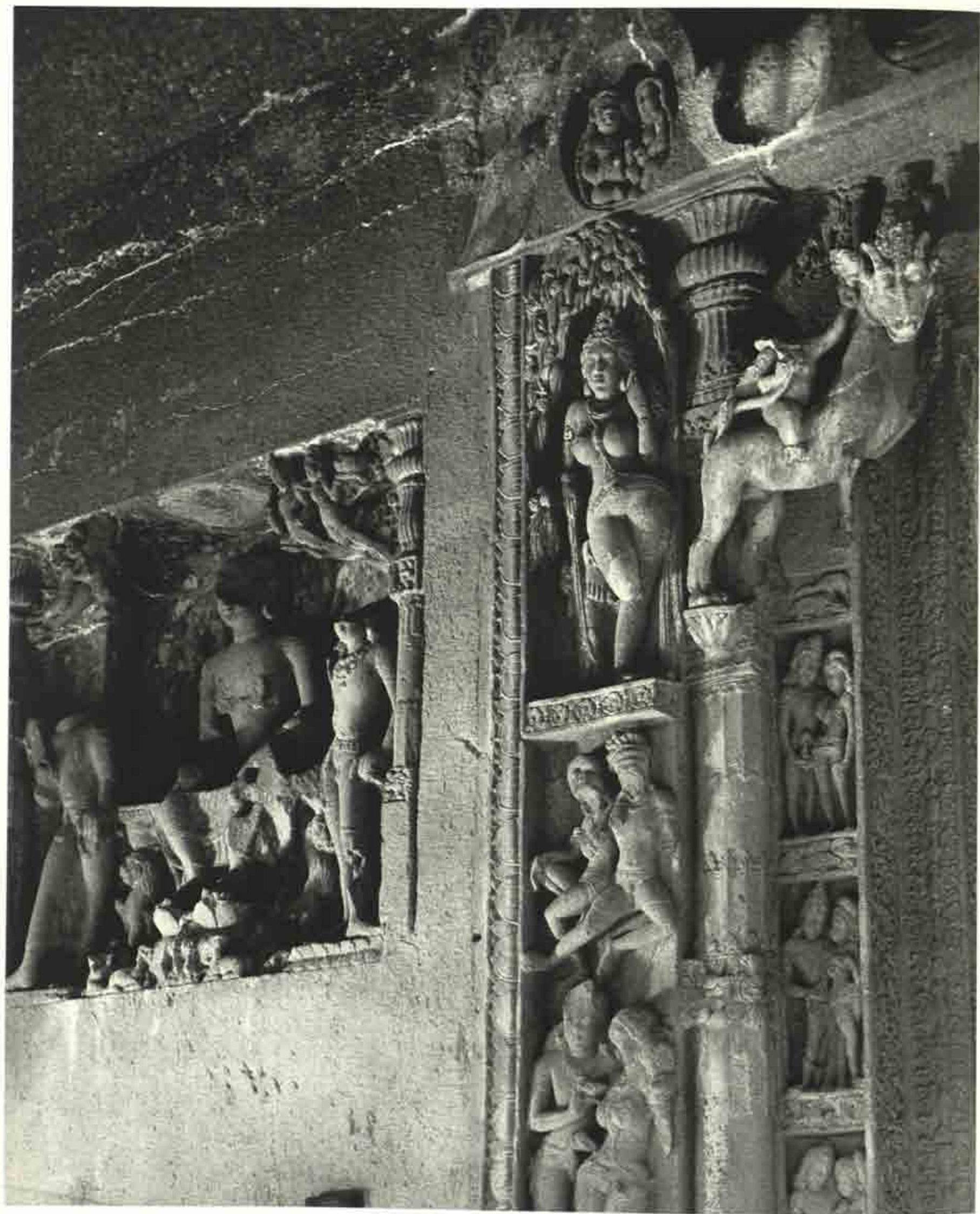
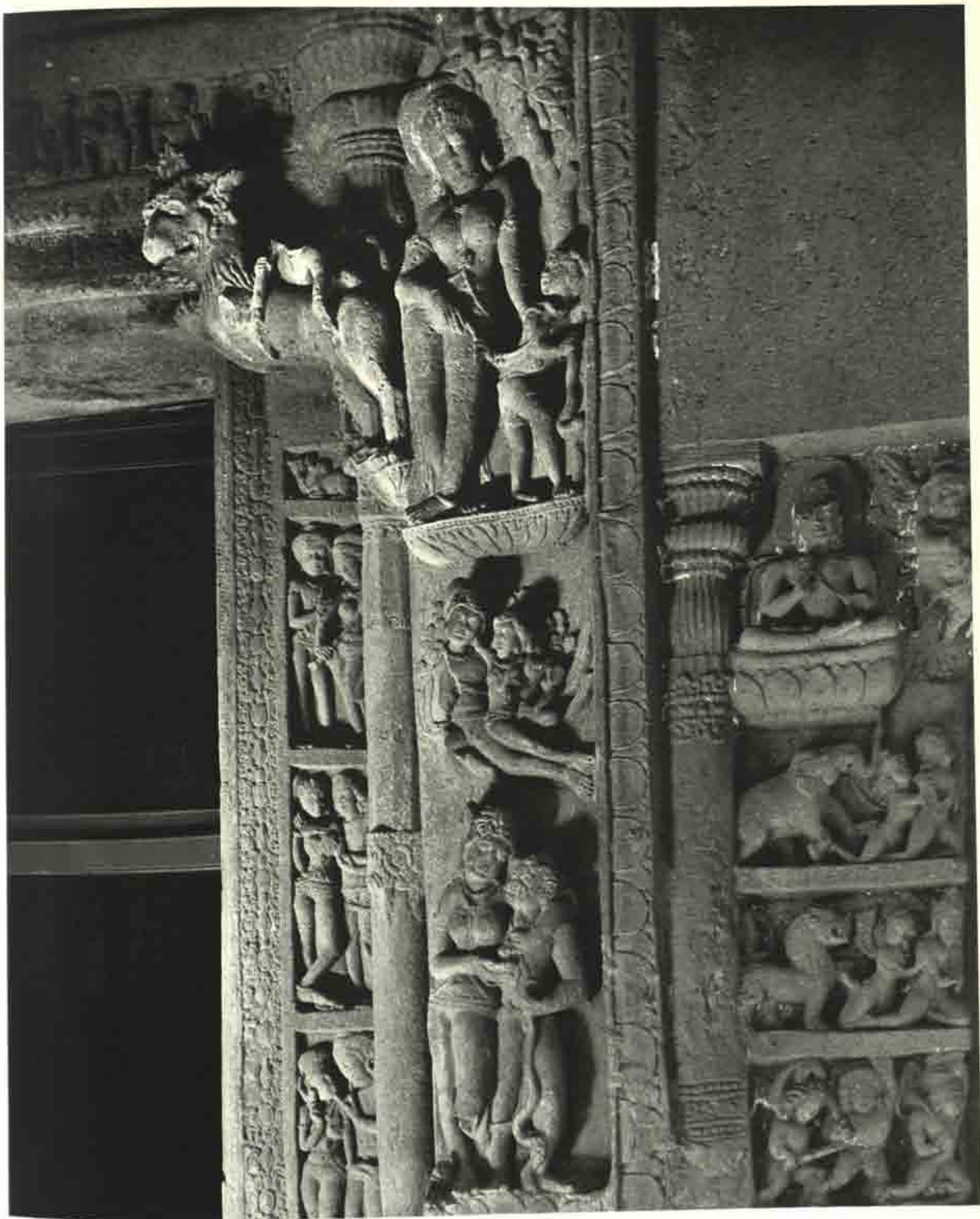
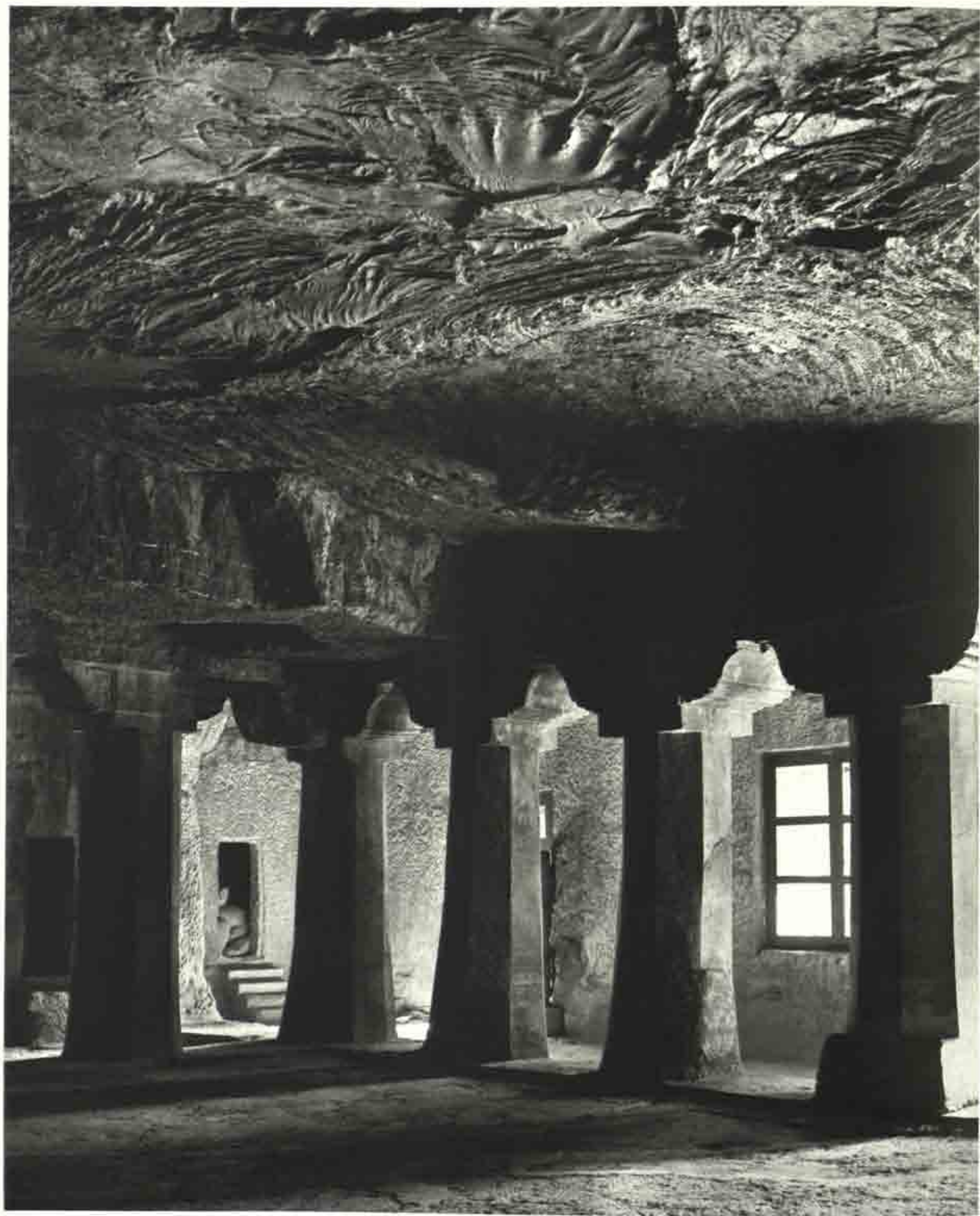
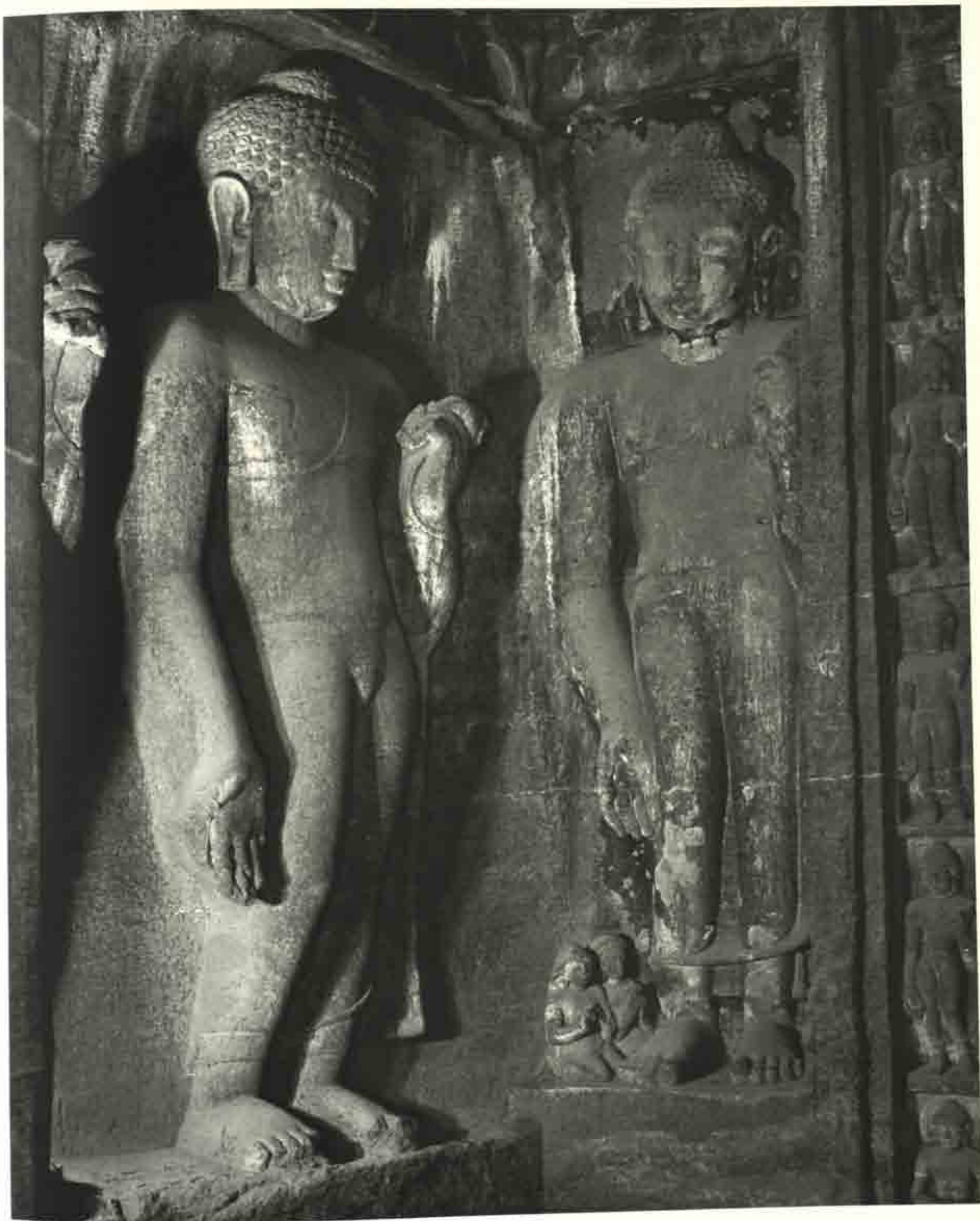
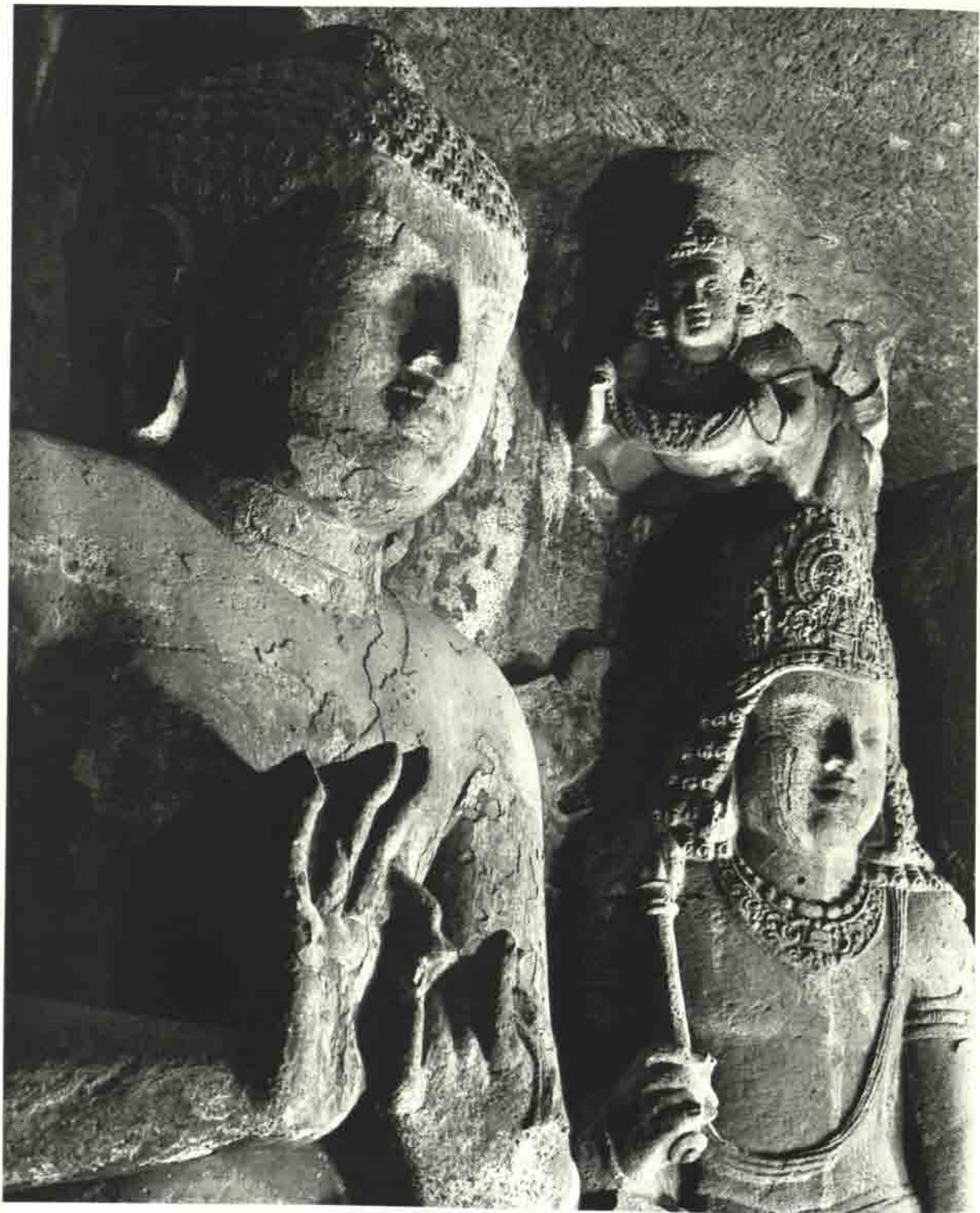
124. 第2窟 後廊と柱（広間より） Back Corridor and a Pillar, (from the Hall), CAVE 2.

125 第2窟 左廊左壁柱の装飾浮彫 部分　Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Left Corridor, CAVE 2

126　第2窟 右廊左壁柱の装飾浮彫　部分　Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Right Corridor, CAVE 2.

127 第4窟(僧院窟) 中央入口左部 浮彫　Reliefs. Left Part of the Main Entrance, CAVE 4.

128 第4窟 中央入口右部 浮彫　　Reliefs. Right Part of the Main Entrance; CAVE 4.

129 第4窟 内部　Interior, CAVE 4.

130 第4窟 仏堂前室左壁 仏立像2体（浮彫） Two Standing Buddhas (Relief). Left Wall, Antechamber, CAVE 4.

131 第4窟 佛堂本尊 佛三尊（彫刻）部分　Buddha Triad (Sculpture). Part. Inner Shrine, CAVE 4.

132　第4窟 仏堂本尊　仏坐像（彫刻）（広間より）　Seated Buddha (Sculpture). Inner Shrine. (from the Hall). CAVE 4.

133 第6窟(僧院窟) 正面列柱　Row of Pillars, Façade, CAVE 6 (Vihāra Cave).

134　第6窟前から石窟群を望む　A View of the Caves from CAVE 6.

135 第6窟 上階後廊と佛堂（広間より） Sculptured Back Corridor and Inner Shrine, (from the Hall), Upper Story, CAVE 6.

136 第6窟 上階仏堂本尊 仏坐像その他（彫刻）　Seated Buddha, etc. (Sculpture). Inner Shrine, Upper Story, CAVE 6.

137 第6窟 上階左廊（広間より） Left Corridor, (from the Hall), Upper Story, CAVE 6

第6窟 上層前廊右祠堂 三佛（彫刻） Buddha and Two Attendant Buddhas (Sculpture). Right Chapel, Front Corridor, Upper Story, CAVE 6.

139 第7窟(僧院窟) 正面列柱　Row of Pillars, Façade, CAVE 7 (Vihāra Cave)

140 第7窟 佛堂前室左壁 千佛（浮彫） 部分　Thousand Buddhas (Relief), Part. Left Wall, Antechamber, CAVE 7.

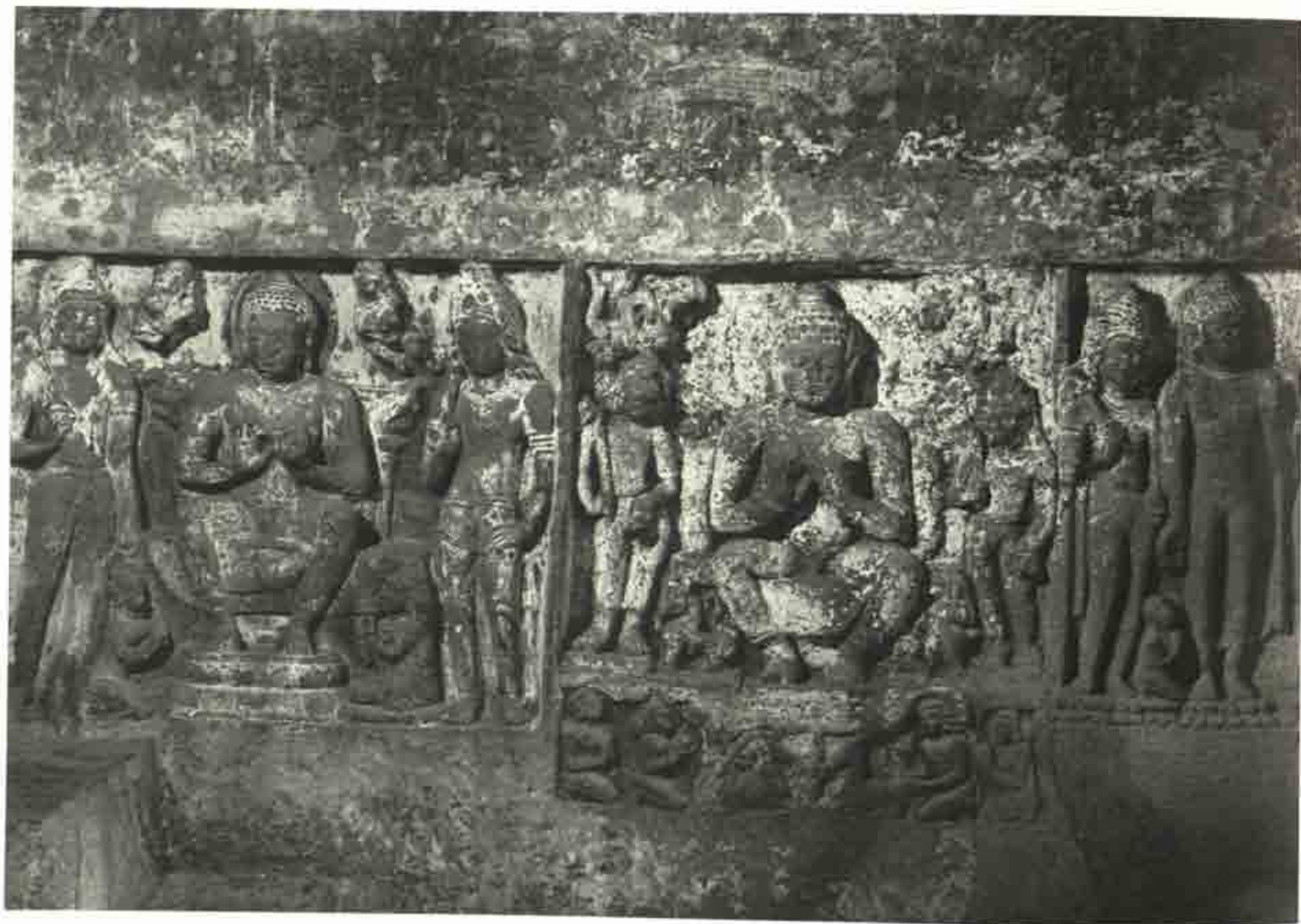
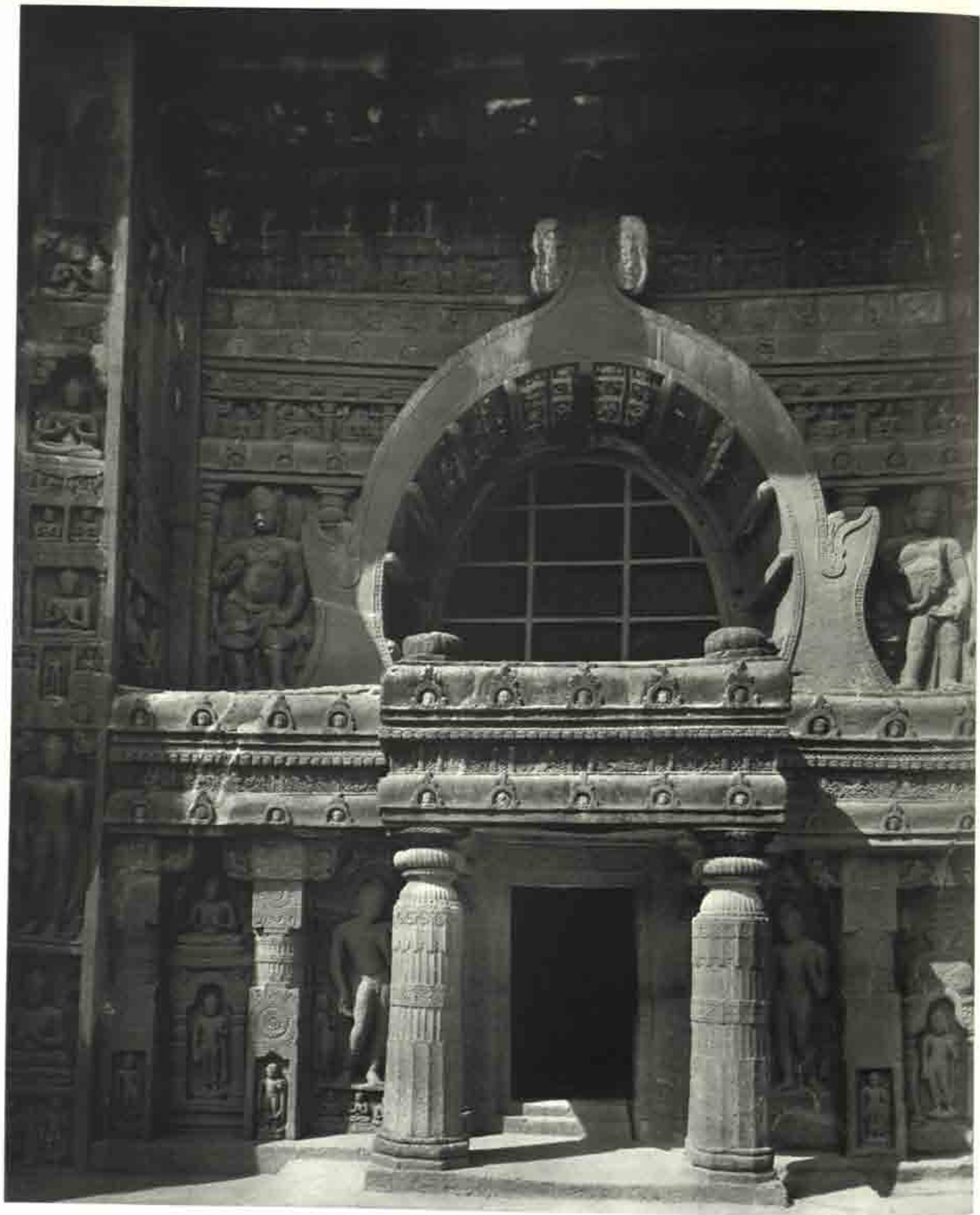
141 第7窟 佛室前室左部　Left Part, Antechamber, CAVE 7.

第7窟 仏堂本尊 仏坐像および脇侍仏・菩薩像（彫刻）　Seated Buddha and Attendant Buddhas and Bodhisattvas (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 7

143 第7窟 佛堂前室右部　Right Part, Antechamber, CAVE 7

144 第11窟(僧院窟) 仏堂本尊 仏坐像 (彫刻)　Seated Buddha (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 11 (Vihāra Cave)

145 第11窟 正面廊右壁 佛三尊3種（浮彫） Three Varieties of Buddha Triad (Relief). Right Wall, Verandah, CAVE 11.

146 第19窟 前庭右壁 仏立像2体（彫刻）　Two Standing Buddhas (Sculpture). Right Wall, Court, CAVE 19.

147 第19窟(祠堂窟) 正面　Façade, CAVE 19 (Caitya Cave).

148 第19窟 内部 佛塔と列柱　　Caitya and Rows of Pillars. Interior, CAVE 19.

149 第19窟 正面右上部 ヤクシャおよび諸仏の像（彫刻）　Yakṣa and Multiple Buddhas (Sculpture). Upper Right, Façade, CAVE 19.

150 第19窟 正面右下部 諸佛の像（彫刻） Multiple Buddhas in Various Attitude (Sculpture). Lower Right, Façade, CAVE 19.

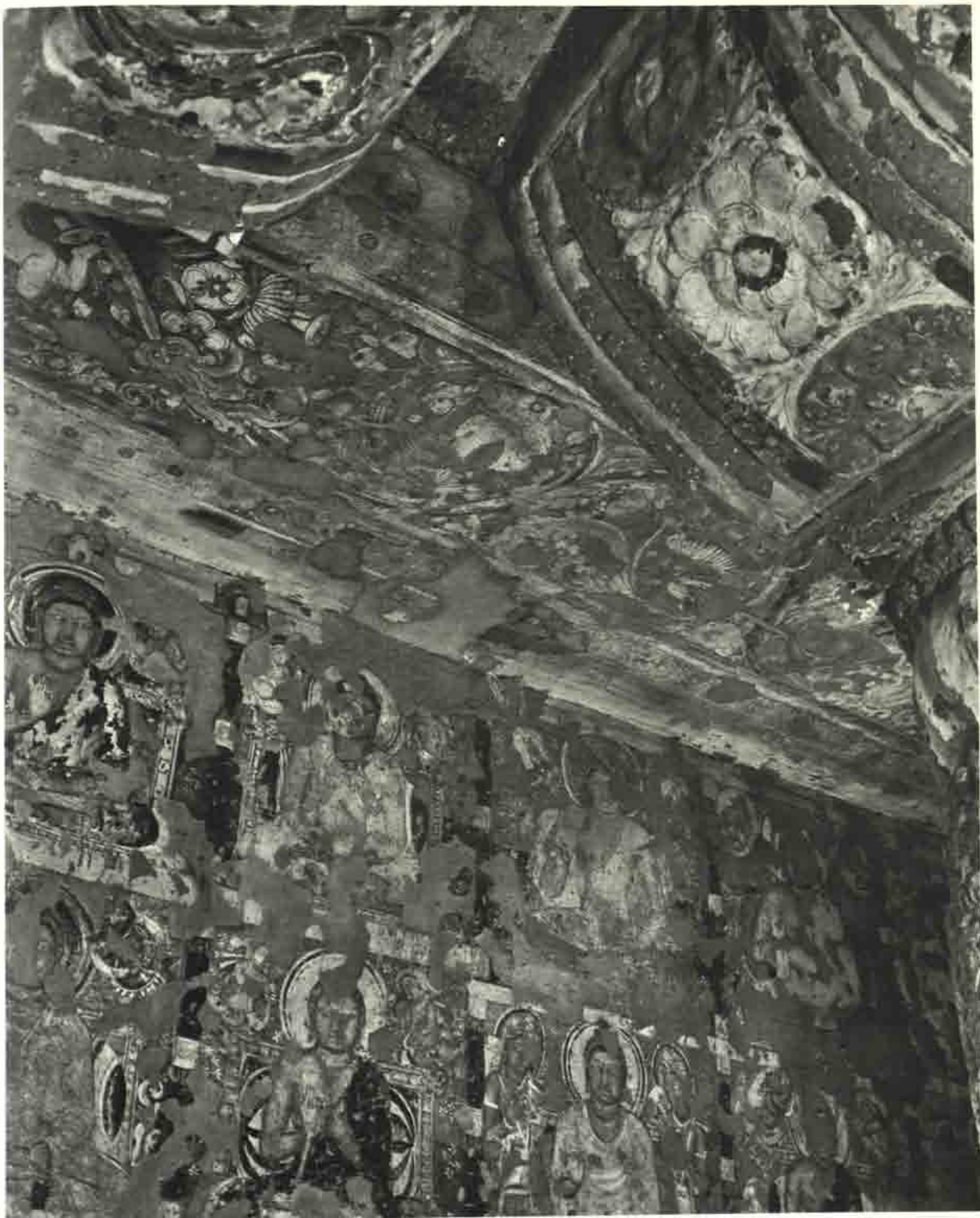
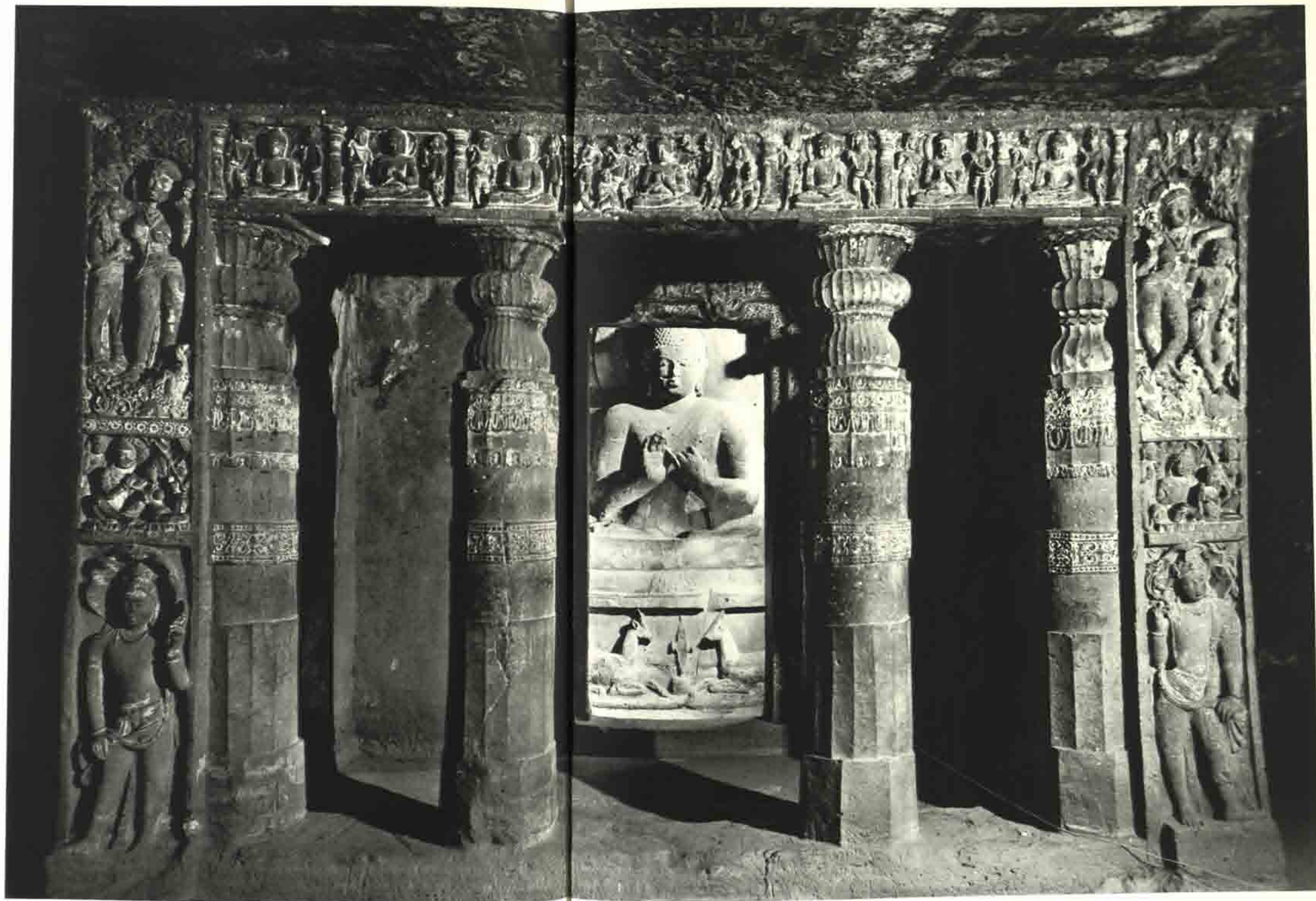
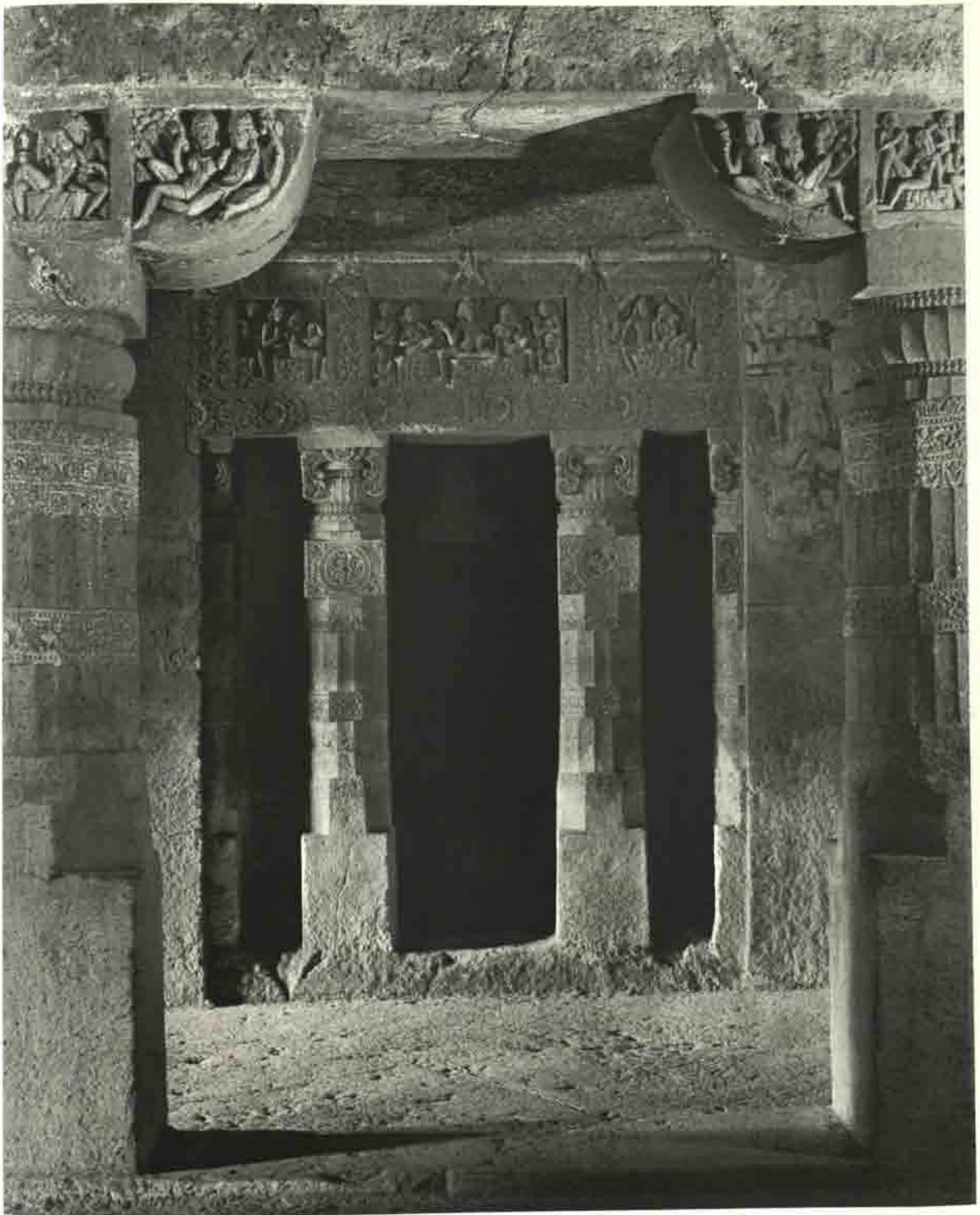
151 第19窟 前庭左壁 龍王と龍妃〔彫刻〕 Nāga King and His Consort (Sculpture). Left Wall, Court: CAVE 19.

152 第19窟 正面左上部 肥満したヤクシャ（彫刻） Corpulent Yaksa (Sculpture). Upper Left, Façade, CAVE 19.

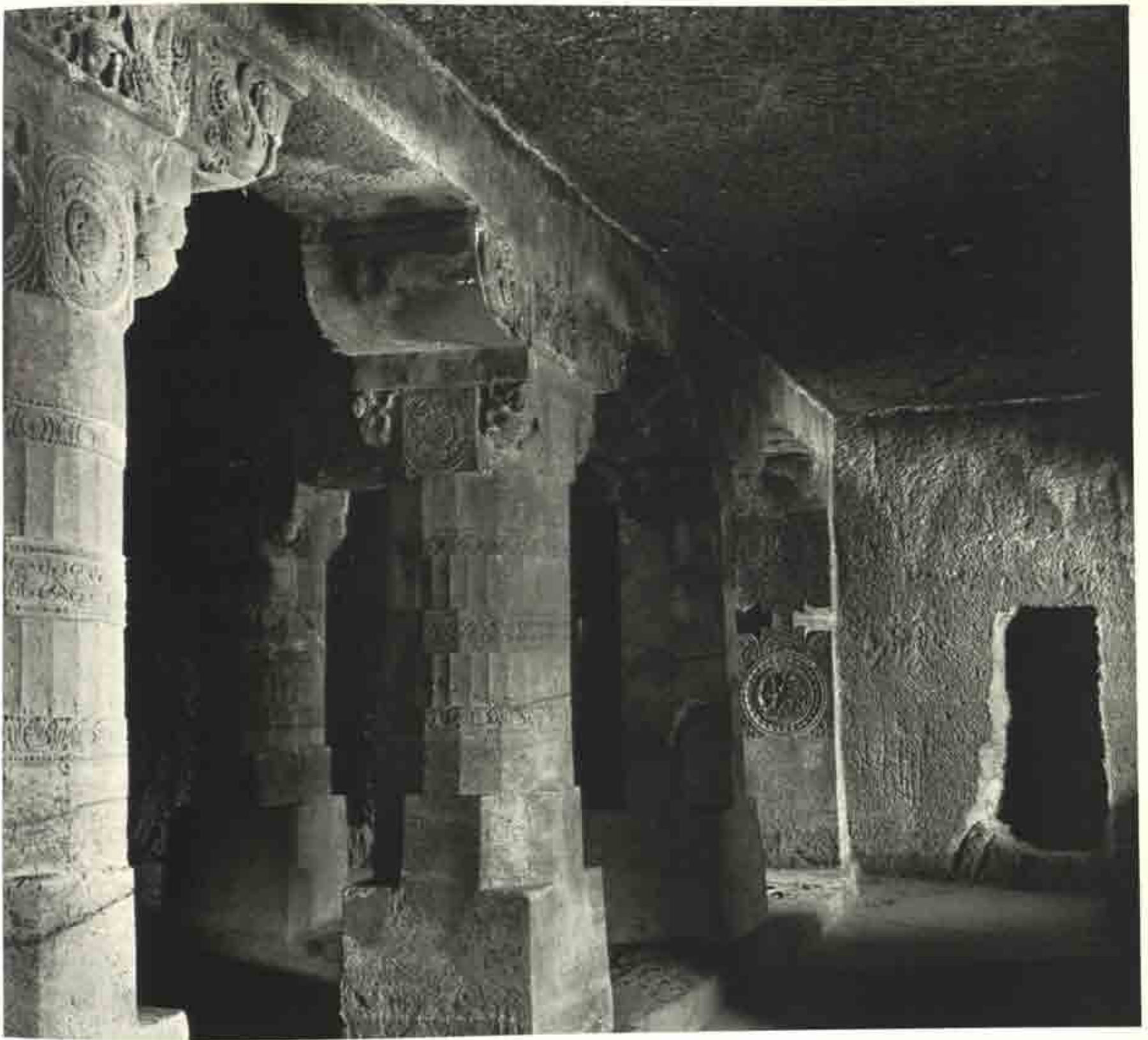
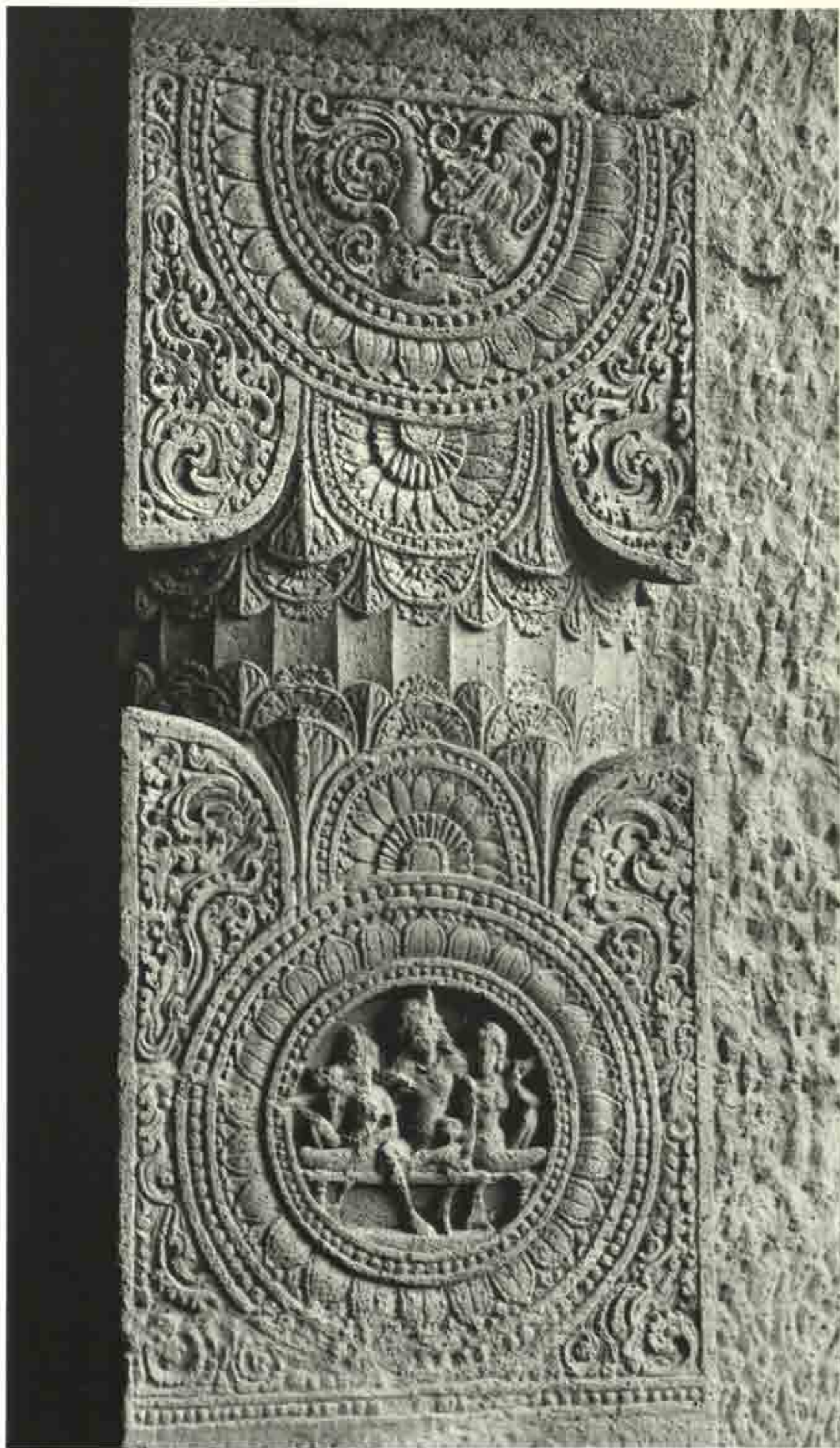
153 第19窟 身廊右小壁の装飾浮彫　Decorative Reliefs of the Right Triforium. Nave, CAVE 19.

154　第19窟 左側廊壁と天井　　Wall and Ceiling, Left Aisle, CAVE 19.

155　第20窟（僧院窟）仏堂と前室　Inner Shrine and Antechamber. CAVE 20 (Vihāra Cave).

156 第20窟 佛堂前室正面左上隅 浮彫　Reliefs. Upper Left Corner, Façade, Antechamber, CAVE 20.

157 第21窟(僧院窟) 左廊 (広間より)　Left Corridor. (from the Hall). CAVE 21 (Vihāra Cave).

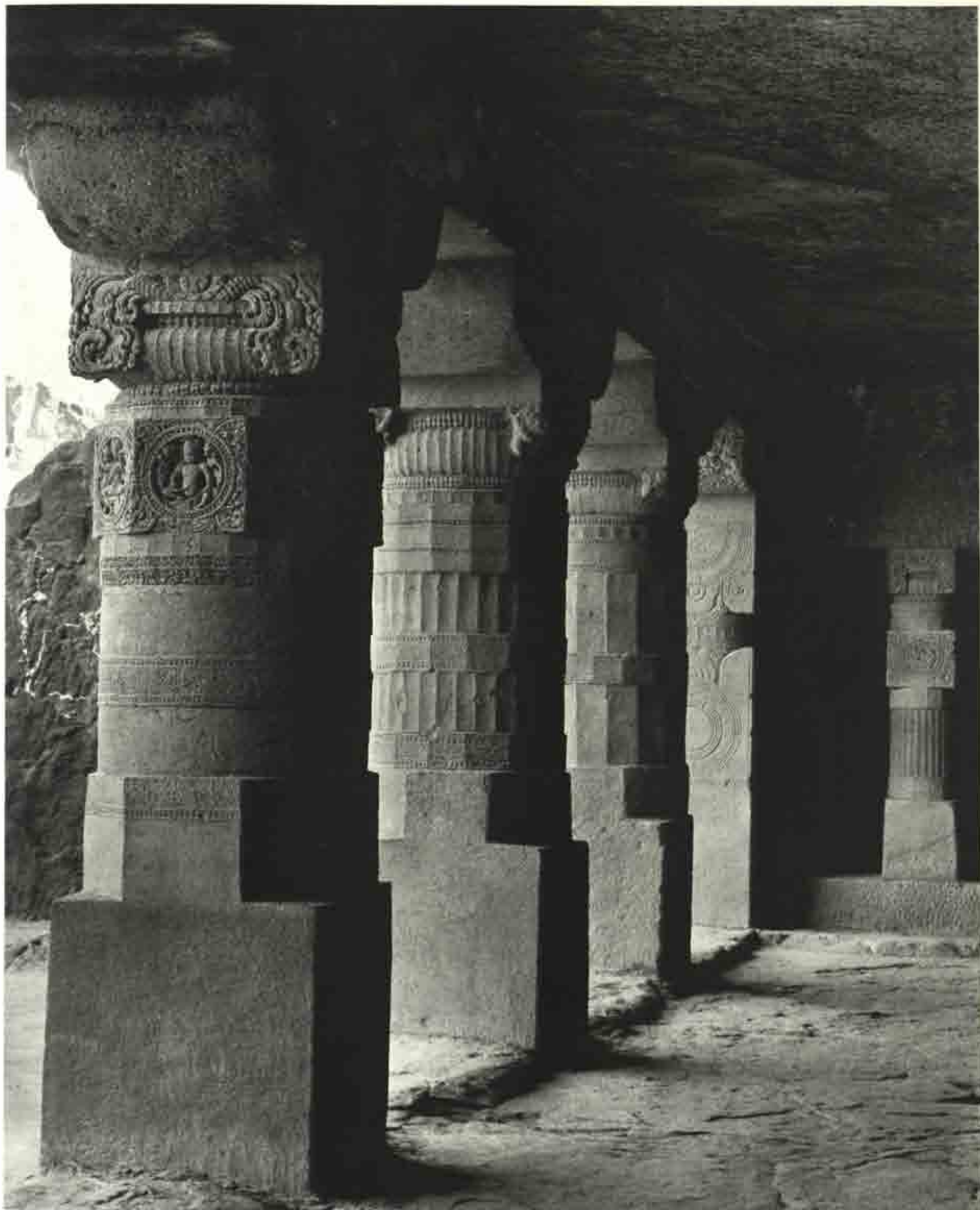
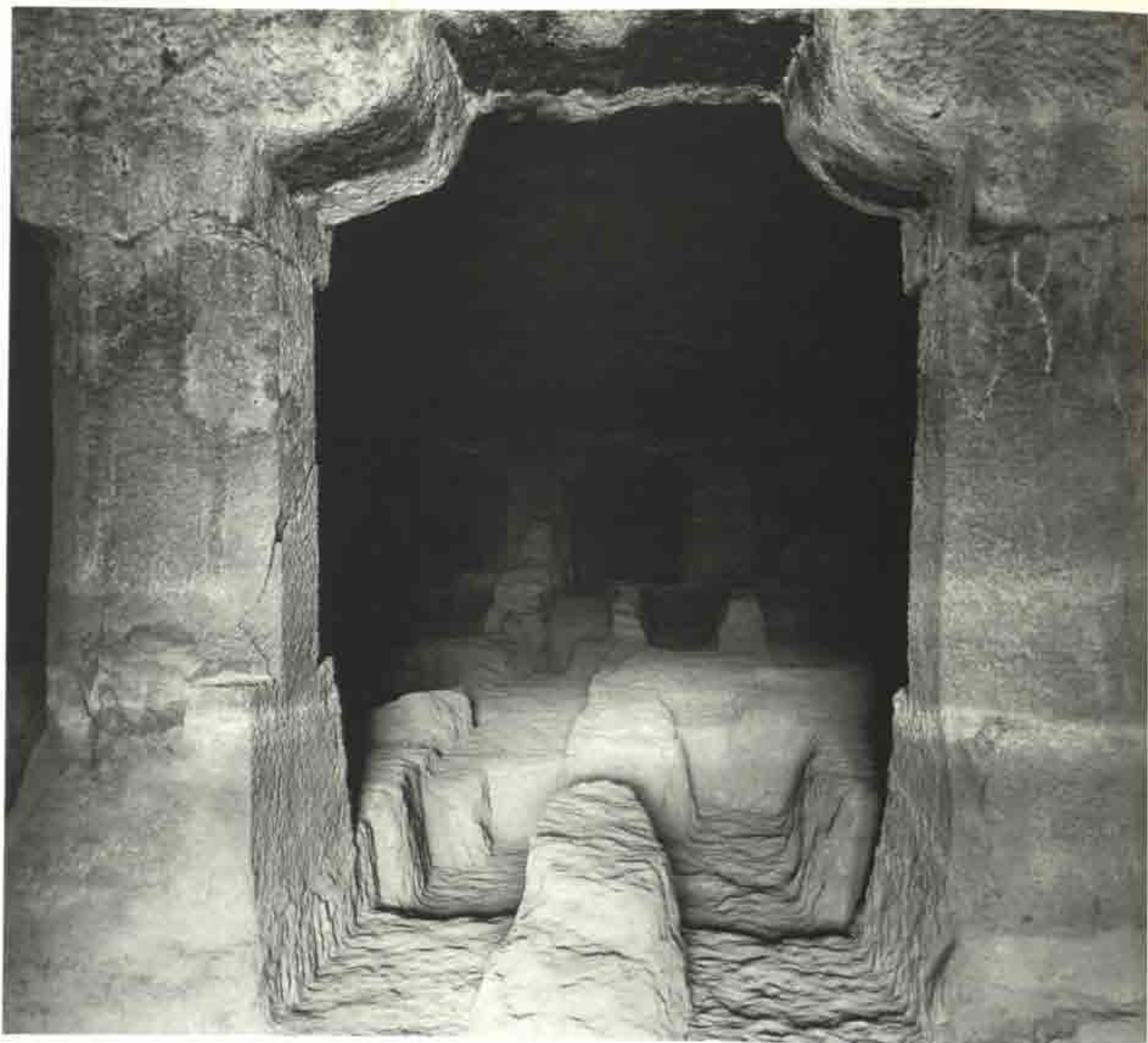
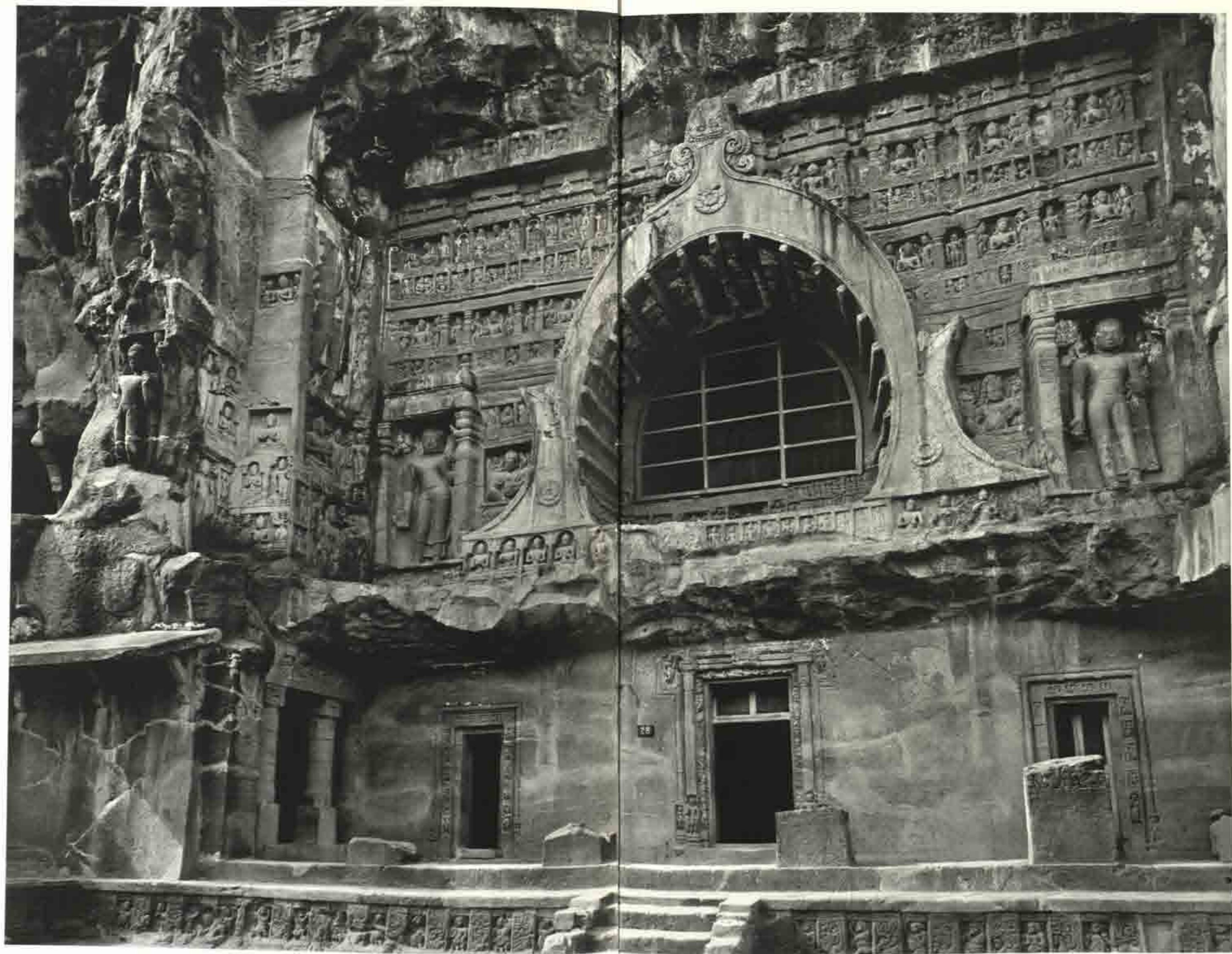
158 第21窟 内部（左廊右隅より） Interior, (from the Right Corner, Left Corridor), CAVE 21.

159 第23窟(僧院窟) 前廊右部　　Right Part, Front Corridor, CAVE 23 (Vihāra Cave).

160 第23窟 左廊左壁柱の装飾浮彫 部分 Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Left Corridor, CAVE 23.

161　第24窟 正面廊右壁柱の装飾浮彫　部分　Decorative Reliefs, Right Pilaster, Part. Verandah, CAVE 24.

162 第24窟(僧院窟) 正面　Façade, CAVE 24 (Vihāra Cave)

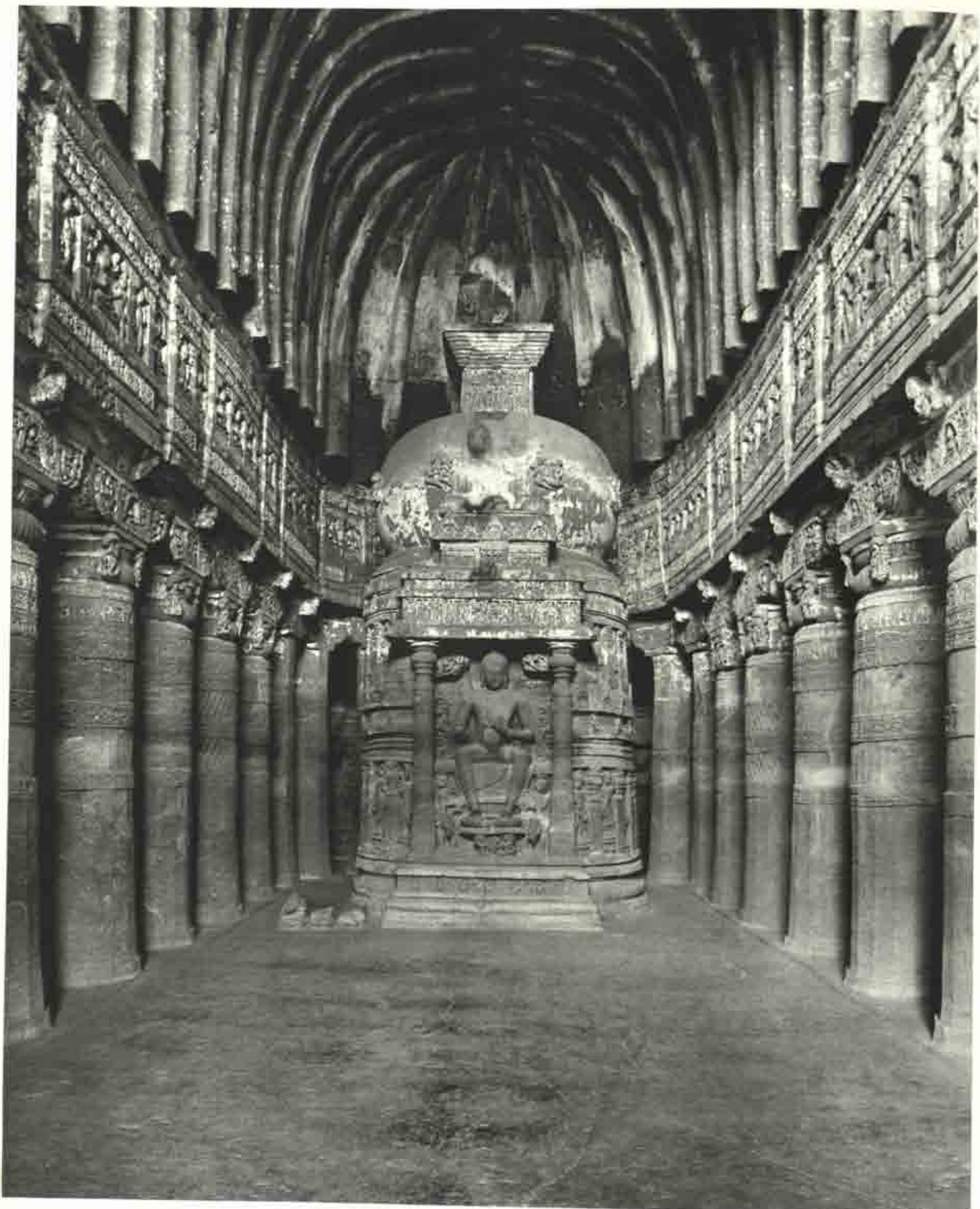
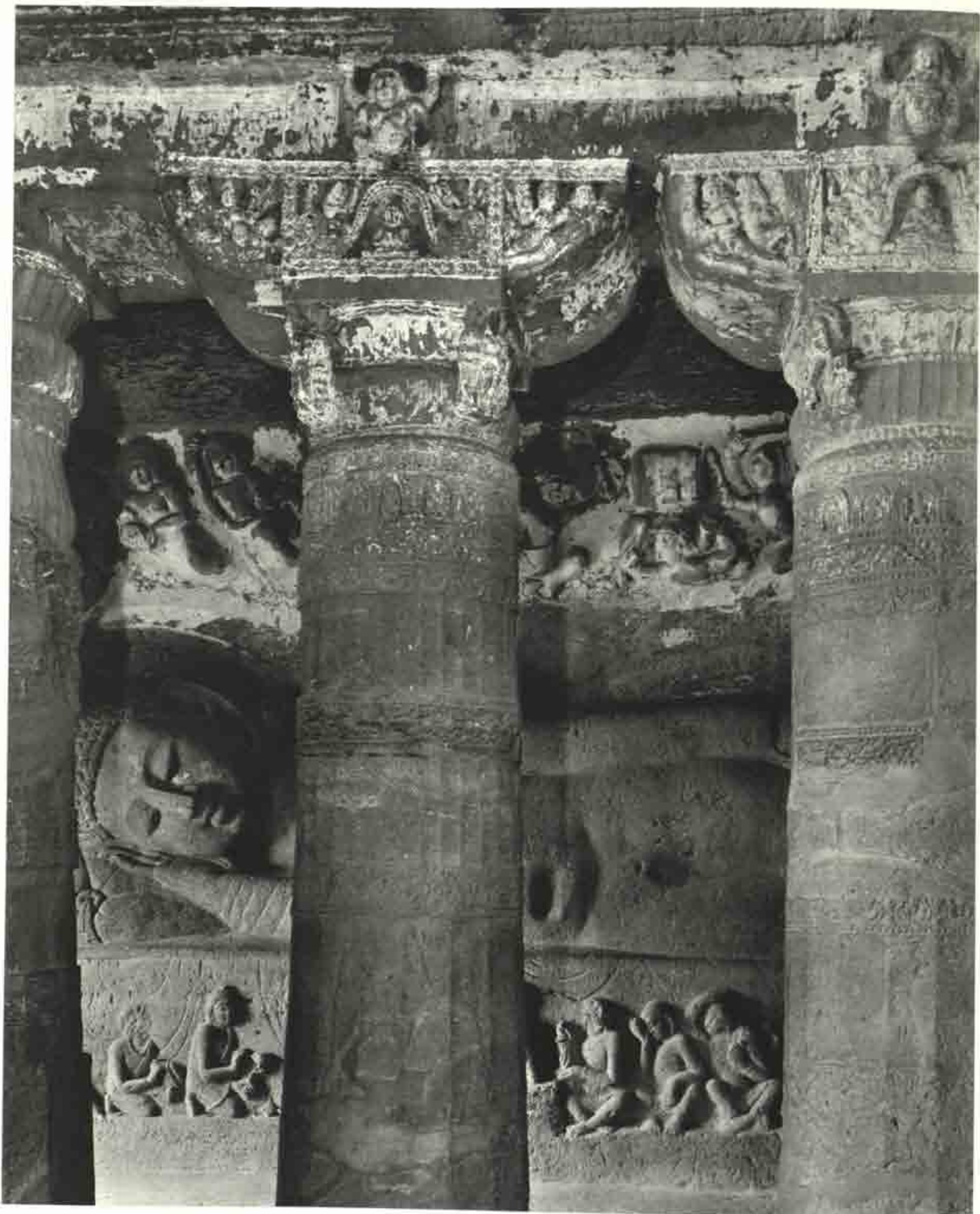
163 第24窟 正面廊左部　Left Part, Verandah, CAVE 24.

第24窟 広間床未完成部（前廊より） Unfinished Part of the Floor, Hall, (from the Front Corridor), CAVE 24

165　第26窟 前廊柱持送り　樹下美人〔彫刻〕　Woman under Tree of a Pillar Bracket. Front Corridor, CAVE 26.

166 第26窟(祠堂窟) 正面　Façade, CAVE 26 (Caitya Cave).

167 第26窟 内部 身廊と佛塔　Nave and Caitya. Interior, CAVE 26.

168　第26窟 佛塔左背面　Left Rear Side of the Caitya, CAVE 26

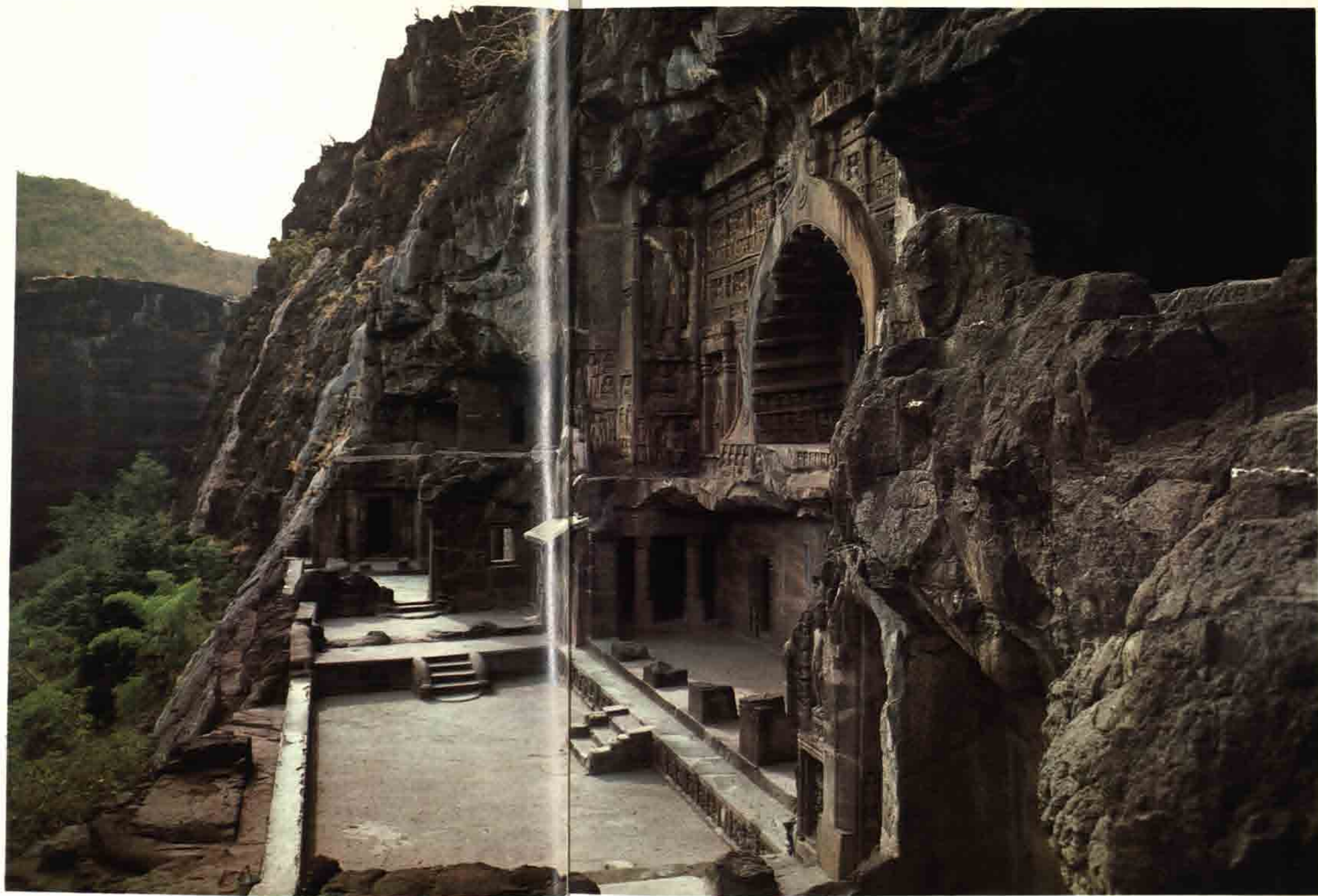
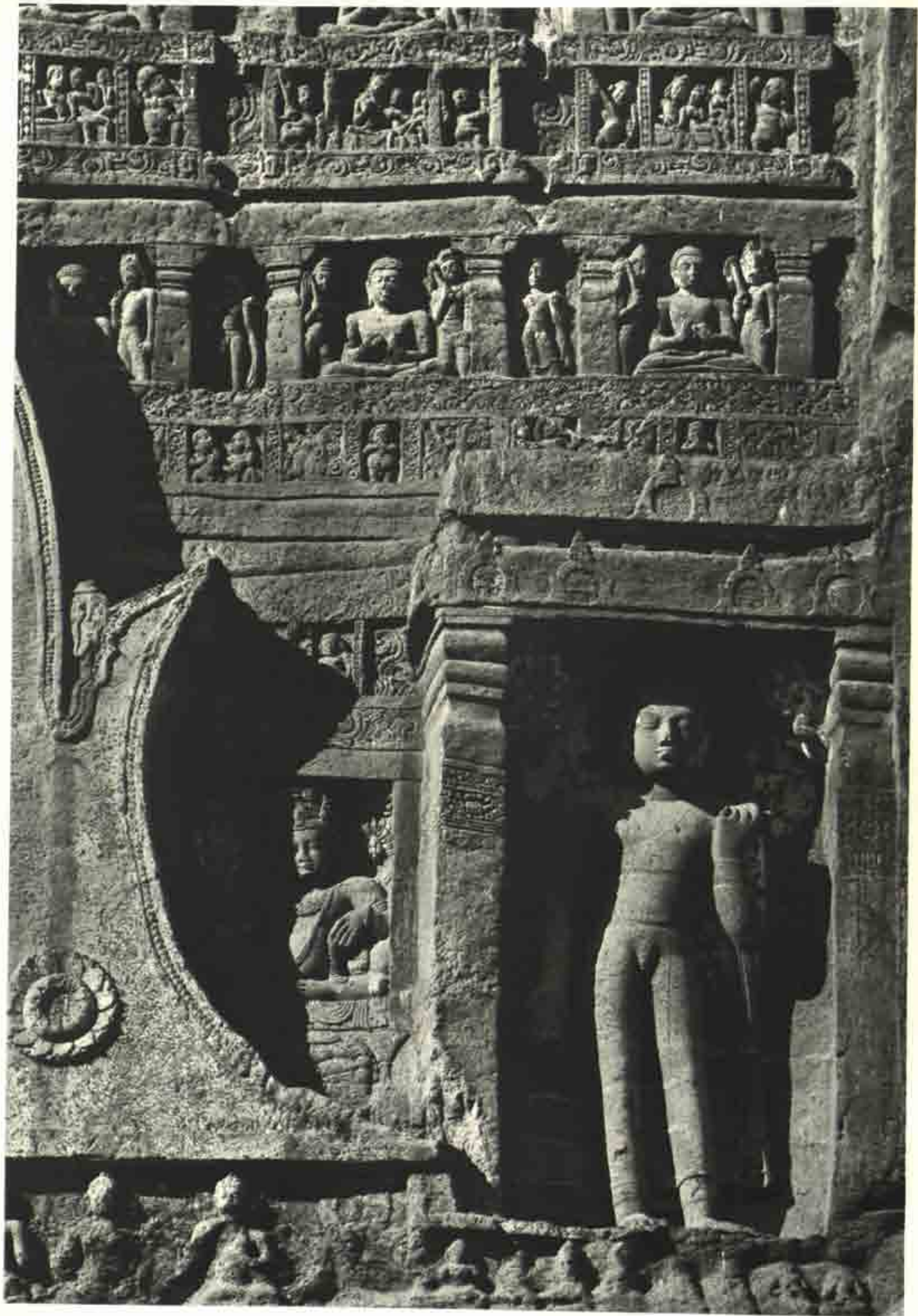
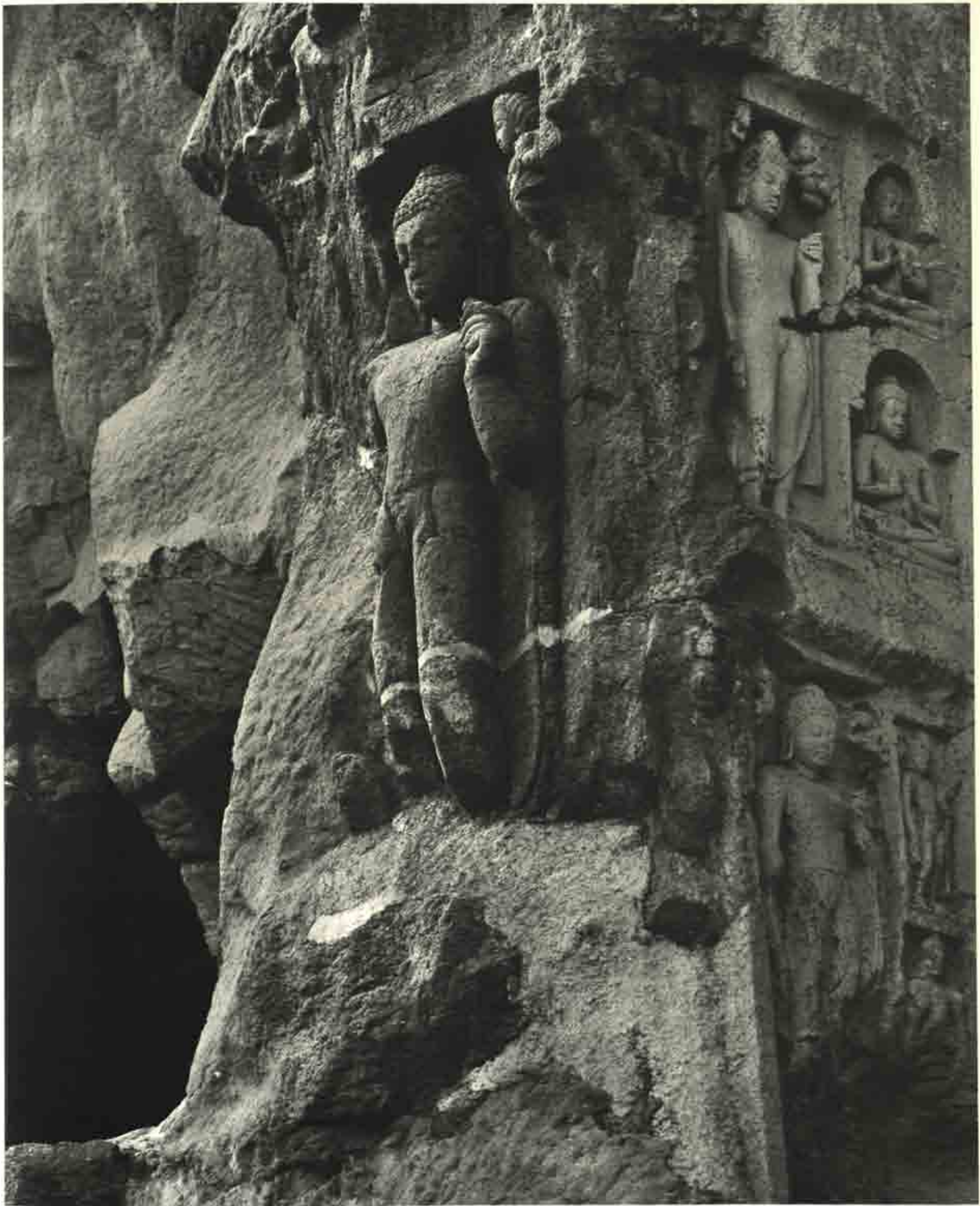
169 第26窟 身廊右小壁の装飾浮彫　Decorative Reliefs (Row of Seated Buddhas) of the Right Triforium, Nave, CAVE 26.

第26窟 左側廊の浮彫　Reliefs, Left Aisle, CAVE 26

171　第26窟 左側廊の浮彫(1)　涅槃像　部分　　Buddha in Nirvāna, Part.　Reliefs (1), Left Aisle, CAVE 26.

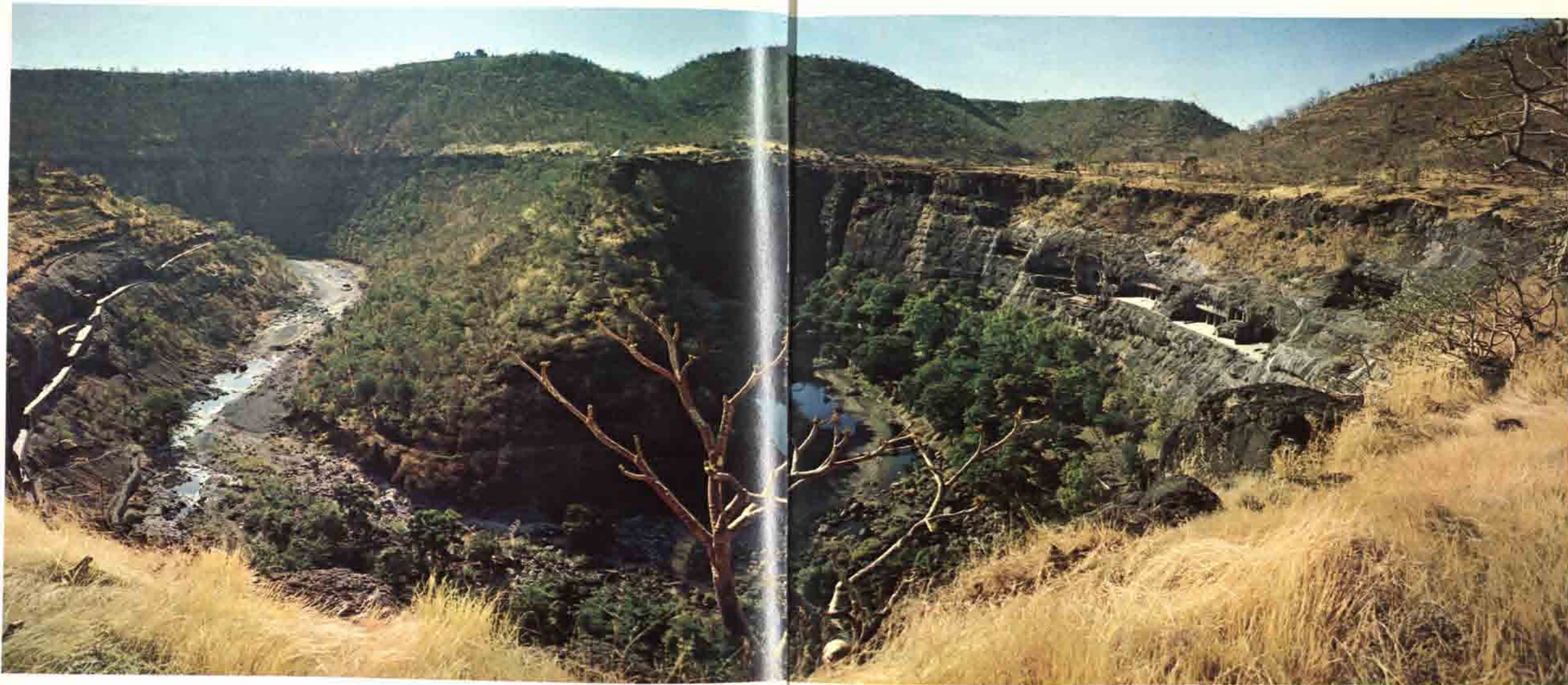
172 第26窟 左側廊の浮彫(2) 降魔　Māra's Attack. Reliefs (2), Left Aisle, CAVE 26

173 第26窟 右側廊の浮彫（1） 仏龕2種 Two Niches with Buddha Triad. Reliefs (1), Right Aisle, CAVE 26.

174. 第26窟 右側廊の浮彫（2） 諸佛の像　Multiple Buddhas. Reliefs (2). Right Aisle. CAVE 26.

175 第26窟前から石窟群の左端を望む　A View of the Leftmost Caves beyond CAVE 26.

176 第26窟 正面右上部 佛像その他（浮彫）（図166参照） Buddhas, etc. (Relief). Upper Right, Façade, CAVE 26. (*Ref*. Pl. 166)

177 第26窟 正面左上部 諸佛の像（浮彫）（図166参照） Multiple Buddhas (Relief). Upper Left, Façade, CAVE 26. (*Ref.* Pl. 166)

178 石窟群遠望（図27参照） A Distant View of the Caves (*Ref.* Pl. 27)

179　レーナープル村(「石窟村」)　ワゴラー川上流

Leṇāpur Hamlet along the Source of the Waghorā River.

本　文

I 序　　説

1　アジャンタ石窟群

アジャンタは世界的にあまりにも有名である。東洋の古い文化や美術に関心を持つほどの人ならば，誰ひとりアジャンタの名を，またその壁画のことを知らないものはあるまい。アジャンタ，それはインドの西部，デカン高原の西北隅に位置する，それ自身いうに足りない小さな町にすぎない。しかもこの町の名を一躍世界的に知れ渡らせたゆえんのものは，ほかでもない，その近くの山間に仏教の古い石窟寺院群があり，中に貴重な壁画を豊富に存しているからである。おそらくこの石窟には，かつては当然固有の名称が付いていたであろう。しかし一部の石窟に刻まれている開掘当時の銘文にも，また多数伝わる仏教文献の中にも，その名は全然記されておらず，放棄されてしまってからすでに年久しいゆえもあってか，これを伝えるものは一つも見当たらない。そのためこの石窟群が発見されて以来，近くにある最もめぼしいアジャンタの町の名で呼ばれるようになったのである。

アジャンタ，正しくは Ajaṇṭā また Ajiṇṭhā と書かれる。[1] インドの西部，今のマハーラーシュトラ州オーランガーバード Aurangabad 県にあり，以前にはハイデラーバード Hyderābad 藩王国に属した(北緯 20°30′，東経 75°45′)。石窟群はこの町から直線距離で 11 kmのところにある。それは東カンデーシュ Khandesh 地方の南辺，デカン高原の西北を画して東西に延びる連丘，いわゆるアジャンタ連丘(Sahyadri Range)の中に位置し，タープティー Tāptī 川に注ぐワゴラー Waghorā 川の侵蝕によってできた，馬蹄形に大きく彎曲する大断崖に掘られている。断崖はデカン高原特有の噴出岩である球顆状輝緑岩(amygdaloid trap)から成り，高さ約 80 m，その中腹下寄りに大小新古合わせて30窟が並び，一般に川の下流から順次第 1 窟，第 2 窟……と番号で呼ぶことになっている。

このアジャンタ石窟群の全体的な景観は，対岸に突き出ている小山の上からも容易にとらえられるが，*展望台から俯瞰するすばらしい眺望にまさるものはない。* 展開する雄大な自然の中に，スタディアムのように半円形を形成する大断崖や，その中腹にほぼ一線をなして並ぶ石窟の列，またその下方を蛇行して流れるワゴラーの川筋などが，そこから一望のうちに収められるであろう。山も谷も草や木に覆われてはいるがまばらで丈が低く，予想されるような熱帯樹林のたくましい繁茂は全然見られない。ことに旅行に好適な冬の季節にしか訪れないものの眼には，木々の緑よりもむしろ，褐色の山肌やごつごつした岩の露出のほうが目だち，あたり一帯に荒涼とした景観を呈する。その中で石窟群の並ぶ大きい断崖だけが，黒褐色にくっきりと浮き出しているのははなはだ印象的である。アジャンタ附近の地形は，起伏のほとんどない平坦なデカンの台地が続き，展望台のあるところも

図1, 178
図27

1 アジャンタの町の城壁と城門

石窟群のある断崖の上の地平も，みな同じ地高の台地続きに属する。したがって眼下に展開する渓谷は，その底を流れる川の侵蝕によって生じたものにほかならないが，平坦なまわりの台地からそこだけが急に深く落ちくぼんでいて，上から近づき眺めたかぎりでは，日本で普通見られるような，山また山を分け入って見出す幽谷とは全く趣きの違ったものである。

アジャンタへの道は，オーランガーバードから車によるのが最も便利である。道は舗装されてあり，車で約1時間半を要する。アジャンタの町の少し手前から左折する道をとり，まず展望台(View-point)に立ち寄って眼下に展開する雄大な眺望を楽しんだのち，迂回して石窟群の下手にある入口へと向かうのが順路である。しかしこのコースでは，ムガール時代造営の城壁に囲まれたアジャンタの町を通らないことになる。一方，北方から近づく道は，デリー～ボンベイ間の幹線鉄道(Central Railways)によって，東カンデーシュ地方のジャールガオン Jālgaon 駅で下車，オーランガーバードに通ずるバス道路を南下すれば，約55km でファルダープル Fardāpur という小村に達する。バスはここから石窟まで支道約7km を迂回して走ってくれる。

挿1

石窟群は最も下手の第1窟から順次眺めて第27窟まで至りうるように，各窟の前に，近年岩を削るなどして作られた道が通しており，容易に一巡して来ることができる。道は高低があり，第8，9窟あたりが最も低く，第26窟以下が川床から最も高い。ただし第29窟は第21窟の上方に孤立して掘られてあり，普通では登ることが不可能である。アジャンタの渓谷は，石窟群の尽きる上手のあたりから，対岸の断崖との距離をせばめるとともに深くなり，やがて両岸相合して七段の滝（土名 Sat-kund）となる。滝の上はほぼ平坦で，流れを少し遡るとレーナープル Lenāpur「石窟村」という小村に達するが，この村を除いて附近一帯数kmの間，土民の住む家は全然見当たらない。

挿2 図179

アジャンタ石窟はのちにも記すとおり，壁画をも含めて，前1世紀から後1世紀までの間の古い窟(第1期窟)と，後5～6世紀から7世紀初め頃にかけて作られた第2期窟とから成り，第10窟とその附近の数窟が古い部分に当たる。第1期窟すなわち古代初期に属する石窟が簡素であるのに対し，グプタ後期に相当する第2期のものが，建築的に複い，彫刻も装飾もはなやかにできているのはいうまでもない。これらの石窟には2種の異なる形式が見られる。礼拝の対象である仏塔(チャイティヤ)をまつった祠堂窟(caitya cave)と，僧衆の集団生活を営む僧院窟(vihāra cave)とがそれで，仏教石窟では大体一つの祠堂窟と数個の僧院窟とで一寺院を形成するのが原則であった。アジャンタの場合，第9，10，19，26，29の5窟が祠堂窟，残りが僧院窟である。もっとも第2期の僧院窟では，奥壁の中央に前室付きの仏堂を設け，その窟だけで一寺院を形成するに至っているなど，変化と発

2　七段の滝

展があり，詳しくは後章に譲る。

2　壁画とその重要性

次に壁画は，約半数の石窟に多かれ少なかれ描かれていた形跡を残しており，紀元前後に遡る古画さえ，断片的ながら見られるのは幸いといわなければならない。全体に剝落や丙損が多いが，比較的保存のよい壁面も少なくない。中でも特に豊富に壁画が残っているのは第1，2，16，17の4窟で，これらの窟では，大きい壁面をうずめて描かれている説話画や尊像画が比較的よく残り，それらを通して，かつての色あざやかな荘厳（しょうごん）のありさまをしのぶことができる。石窟内は，入口や窓を大きく開けた祠堂窟の場合は別であるが，大体まっくらで，照明なしには壁画も佛堂内の佛像もほとんど見ることができない。しかし前記した4窟だけには現在2個の大きい電燈で照射できる設備があり，近く螢光燈が設置される模様である。

さて，アジャンタが発見以来人々の関心を集め，世界的に知られるようになったのは，いうまでもなく豊富に壁画を保存していることによる。周知のようにインドは，すでに早い時代から高い宗教文化とすぐれた造形美術とを発展させたところであり，これを具体的に示す建築の遺構遺跡や彫刻の遺品は多数存している。しかし絵画に関しては，遺憾ながら高温多湿の風土がわざわいして，古代に遡るべき遺品ははなはだ少なく，アジャンタを除けばごくわずかの壁画断片が，1～2の石窟寺院内で見出されるにすぎない。したがってアジャンタに古代壁画が豊富に存しているということは，それだけでも貴重といわなければならない。しかもそれは新古2時期にわたる壁画を擁し，古いのは紀元前にも遡るきわめて珍重すべき遺品である。また第2期のものは，本書に収めた大部分の写真がそれであるが，インド古典文化の最も高揚した時期，グプタ時代後期の制作にかかり，古代インド絵画を代表するに値いする優秀作で占められる。われわれはこの壁画の存するおかげで，インドの古代に展開した絵画のいかなるものであったかに関し，具体的な知見を得ることができるのみならず，直接そのすぐれた彩画を味わうことができる。アジャンタ壁画のインド美術史上に占める重要性は，あらためていうを要しないであろう。

のみならず，アジャンタ壁画は佛教石窟寺院の内壁を飾るためのものであった点で，広く東アジアでおこなわれた佛教絵画，特に寺院の内部荘厳としての壁画について，その源流や系譜を考える上で，きわめて重要な関連を持つはずである。インドの場合，石窟寺院以外に野外に建立された佛教寺院の遺構で壁画を持つものは全然残っていないが，アフガニスタンから中央アジア，さらに中国の辺境にかけては，壁画で内部が豊富に飾られた千

佛洞や，壁画の描かれている寺堂の砂に埋まった残骸などが多数見出されている。アジャンタの例から見ても明らかなように，それらはインドの源流になろったものにほかならない。わが法隆寺の壁画にしても，直接アジャンタと結びつくものではないが，インドから中央アジア・中国へと伝播した，佛教絵画の主流に属することは明らかで，その意味では源流インドを代表するアジャンタとも関連させて眺められるべきであろう。

以上のように，アジャンタの重要性は主としてその壁画にあるが，さらにそれに加えて，石窟寺院という特殊な形態において，建築・彫刻・絵画のいわば総合芸術を形成している最も古い遺例であることも見逃してはならない。インドでは石窟寺院の開掘ははなはだ盛んで，特に古代では佛教の石窟が多数掘られ，顕著な発達を見るに至った。石窟を掘るのは取りも直さず石の彫刻であるが，佛教窟の場合は，プランも正面並びに内部の構造も，野外に建てられた木造寺院建築のとおりに模して，整然と作られるのが例であり，全く岩に写された寺院建築そのものにほかならなかった。したがってインド古代の佛教窟は，いずれも彫刻であると同時に建築でもあり，なお各部を飾る装飾的な彫刻が多いのを普通とする。しかるにアジャンタではそれに加えて，豊富華麗な絵画による内部荘厳が施されていたのであり，その意味で総合芸術的な殿堂を形づくっていたということができる。もちろん一々の石窟は，建築と彫刻とさらに壁画との総合的な設計企画のもとに，最初から造営されたとはいいがたいが，とにかく造形美術の三つのジャンルをそなえた遺例は，インドではほとんどここアジャンタだけにかぎられており，それだけに特に重視されるゆえんである。

II 沿　　革

1　石窟の造営

アジャンタ石窟の歴史は最も古い第10窟の開掘から始まる。それは大体紀元前100年頃まで遡ると推定されるが，当時の西インドの事情についてはほとんどわからない。仏教の伝承によれば，仏教はすでに前3世紀アショーカ Aśoka 王のとき，この地方に伝道されたといい，南伝には，[2] そのとき有力な僧の布教した地方として，西インドではソーパーラ Sopāra を中心とした西海岸地方に当たるアパラーンタ Aparānta と，ゴーダーヴァリー Godāvarī 川上流地方を指すマハーラッタ Mahāraṭṭha（～Mahārāṣṭra）とがあげられている。アジャンタ以下幾つかの古い第1期寺院が，そこにいう地域に多数分布しているのも，仏教が早く浸透し，熱心で有力な信者を少なからず確保するに至っていたからに相違ない。しかしアジャンタの場合，最も古い第10窟の銘および第12窟の銘に見える寄進者がどの程度の有力者であったかは不明で，ただ第12窟の寄進者が商人であったことがわかるにすぎない。[3] 一方西インドにおける初期の支配者として，前1世紀から登場してくるものにアンドラ Andhra（また Śātavāhana）王朝がある。ゴーダーヴァリー川上流，アジャンタの南方約130kmのパイタン Paithan（～Pratiṣṭhāna）を首都とし，後2世紀前期を頂点に強勢を誇った王朝で，その盛期には王または王家の関係者によって，幾つかの重要な仏教石窟が造営されたことも知られている。[4] アジャンタの第10窟以下第1期に属する石窟の開掘も，あるいはこの王朝の支配となんらかの関係があった可能性さえ考えられるが，いまのところこれを実証することはできない。[5]

挿3

アジャンタではその後数世紀間の不明時代をおいて，5世紀後期から再び石窟の造営が始まり，大体7世紀前半頃までの間に，既述第1期窟を除くすべての石窟が開かれるに至った。この第2期の盛んな造営活動は，当地方を支配していたヴァーカータカ Vākāṭaka 王朝の有力者による開掘と密接に関連していたもので，そのことは三つの重要窟に残る長文の寄進銘によって知ることができる。しかし開掘事情の知られるのは3～4の窟だけであり，それ以後のことについてはほとんど資料がない。なおこのほかにアジャンタに関する記事と思われるものが玄奘の『大唐西域記』に見え，参照される。

さて，第2期の造営を物語る寄進銘は，第16，17，26の3窟に刻まれており，いずれも韻文で書かれた長文のサンスクリット銘で，風化や磨損・欠失の箇所も少なくないが，ある程度その意を取ることができる。このうち第1と第2とは，ヴァーカータカ王朝のハリシェーナ Hariṣeṇa 王（約475～500 A.D.）のとき，それぞれその大臣および諸侯のひとりが寄進したことを銘したもので，歴史資料としてもはなはだ重要である。これに対して第3

3　第19窟の古銘

の窟はある佛教僧が造窟寄進したことをいうだけにすぎないが，玄奘の記事との関連において注目される。

まず第16窟の銘は，正面部の外側左端の壁に刻まれており，[10] 初めに現在の王ハリシェーナに至るまでのヴァーカータカ王朝の系譜を記し，祖宗の諸王に讃辞を呈したのち，ハスティボージャ Hastibhoja の子で現王の大臣であるヴァラーハデーヴァ Varāhadeva が，父母の供養のためにこの窟を掘らせ，佛教教団に寄進した由を述べたもので，その窟に関しては，「窓・入口・麗わしい画廊（suvīthi）・欄楯（vedikā）・神々の主〔に仕える〕天女の像などで荘厳され，魅力に富む柱・きざはしで飾られ，奥なる本堂（antara-caitya-mandira）をそなえ」ているといい，またそれは「頂に位置し，……十分な水をたたえた大貯水所があり，ナーガ nāga の王の住所（nāgendra-veśma）などで飾られ」ていると記し，長く三宝に寄進することを述べている。第16窟にはここに記されているように，かたわらに大貯水所が掘られており，またその正面から川岸に下る階段のところには一小室内に龍王図（浮彫）があり，さらに下って門の外には相対して2象の彫刻がある。銘にいうナーガ（龍または象）とはそのいずれかであろう。なおこの窟の寄進者大臣ヴァラーハデーヴァは，アジャンタ西方約18kmにあるガトートカチャ Ghaṭotkacha 窟（僧院窟）にも，長文の寄進銘[11]を刻んだ同じ人物であると見られる。

次に第17窟の銘は，やはり正面廊の外側左方の壁に刻まれている。[12] 寄進者はその名を欠いて不明であるが，ヴァーカータカ朝ハリシェーナ王の時代における諸侯のひとりであったことは明らかで，初めにその家系を記し，その両親や弟の名をも記しており，寄進者自身に関する讃辞を綴ったのち，サヒヤ Sahya 山のふもとに「中に聖者王（佛陀）のチャイティヤ（munirāja-caitya）を設けた一石から成るこの麗わしいマンダパ maṇḍapa（堂）」を作らせ，大きい貯水所を掘らせ，さらに「その西方のほかのところに大きなガンダクティー gandhakuṭī（香室）を作らせた」と述べる。文中にいうマンダパとは第17窟のことで，中にある聖者王のチャイティヤというのは，奥の佛堂を指すものと了解される。また銘に記すガンダクティーすなわち佛陀の住房とは，現在の第19窟（祠堂窟）を意味していると見て誤りあるまい。以上のように第16，17の2窟は，ヴァーカータカ朝ハリシェーナ王の治世間に，この王朝の有力者によって開掘されたことの明らかなもので，第16窟の銘に示唆されているとおり，壁画によるこれら2窟の荘厳も開掘直後におこなわれたのに違いない。ハリシェーナ王の年代については多少の異見もあるが，475年頃の登位と見ることでは諸説一致しており，しからばこの2窟の開掘年代も大体押えられるであろう。

ヴァーカータカ王朝というのは，[13] アンドラ王朝の滅亡（3世紀中葉）以後にデカン高原に興起し，次第に勢力を伸長していった王朝で，ヴィダルバ Vidarbha（Berar）地方を中心にデカン北部に勢威を振るった。グプタ帝国時代にも独立を保っていたらしく，5世紀末葉までの王系が知られ，その中には有名なグプタ帝国の英主チャンド

ラグプタ Candragupta 2世(約375～414A.D.)の王女をその子の妃に迎えて，この帝国と姻戚関係を結んだ王もある。アジャンタの銘文に見えるハリシェーナ王は，アジャンタの東南東約130km，今のバーシム Basim (Vatsagulma) に拠っていたこの王朝の傍系に属するが，正系の王家にとって替わり，四隣の地を広く征服して強勢を振るったらしく，そのことはアジャンタの銘からも窺われる。当時はグプタ文化が最高潮に達し，サールナート佛やマトゥラーのグプタ佛で代表されるグプタ美術の黄金期を迎えつつあったときに当たる。ここデカン地方もまた，その同じ高い文化を享受していたことは疑いない。この王朝の諸王が佛教に好意的であったという証跡はないが，ハリシェーナ王の大臣や諸侯のひとりが，石窟寺院を造営して寄進するほどの熱心な佛教信者であったことを思えば，佛教の当地方における弘通は推して知るべきであろう。とにかくこの王の時代に，アジャンタでは第16，17，19の少なくとも3窟が，高揚したグプタ文化を背景に，開掘され且つ壁画で荘厳されたのである。そしておそらくこれを契機として，当地の第2期諸窟の造営が相次いでおこなわれるに至ったのに相違ない。

最後に第26窟(祠堂窟)の銘は，正面廊の後壁，ちょうど右入口の上方に当たって刻まれている。[10] 初めに佛陀に対する讃詞を記したのち，アチャラ Acala 上座が(かつてここに)佛陀のために石室を作らせたことを述べ，次にブッダバドラ Buddhabhadra 比丘が両親のために，また彼の亡友でアシュマカ Aśmaka(ゴーダーヴァリー川の南側)の王に仕えた大臣バヴィラージャ Bhavvirāja のために，善逝(佛陀)の住所を作らせたことを記し，このバヴィラージャおよび(その子の)大臣デーヴァラージャ Devarāja に対する讃詞を綴り，さらにこの堂の開掘完成にはふたりの比丘の援助を得たことなどを述べてあり，「この堂(石窟)は，鳥のさえずり猿の叫びに満ちた谷，偉大な瞑想家たちの住まう山の中に」造営されたとしている。これは，アチャラ上座がかつて開掘した先蹤にならって，ブッダバドラ比丘がこの祠堂窟の造営を成し遂げたことを銘したと解されるもので，亡友とその子との讃詞を記すことから見ても，おそらくこの父子の大臣は石窟造営の施主であったのに相違ない。年代に関する示唆はないが，銘の書体が大体450～525年の間と見られることからすれば，前記2窟からあまり隔たらない頃の開掘ということになり，様式的にもやや年代の下ることを示している。なおヴァーカータカ王朝はハリシェーナ王以後のことが知られず，この王の次王あたりで滅亡したもののようで，当地方は6世紀中葉以降，カラチュリ Kalacuri 朝ないし初期チャールキヤ Cālukya 朝の領有するところとなった。

ここで，7世紀前期にこのあたりを旅行した玄奘の記事に触れなければならない。それは『大唐西域記』摩訶剌佗(Mahārāṣṭra)国の条に見えるもので，大意を記すと次のとおりである。[11]

国の東境に大山があり非常に険しいところであるが，そこの静かな谷間に伽藍が作られている。「高堂・邃宇

は崖を疏ち峯に枕し，重閣・層台は巌に背き壑に面し，阿折羅(訳して所行)という阿羅漢の建立したものである。伽藍の大精舎は高さ百余尺，中にある佛像が高さ七十余尺，佛像の上に七重の石の傘蓋があり，空中に自然に懸かっている。この「精舎の四周は石壁に彫鏤して」如来がむかし種々の菩薩行に励んだ事跡を表わし，詳細をきわめる。伽藍の門の外には左右に一石象があり，時に大声で吼えることがあると伝えている。むかし論師陳那(Diṅnāga)はこの伽藍に止住することが多かったという。

この玄奘の記事が，はたしてアジャンタ石窟についてであるかどうか，いささか疑わしいようにも見える。それはアジャンタの実際とあまり合わないし，特に壁画のことに全然触れていないなどの理由からである。しかし一般に学者は，その山間にある伽藍をアジャンタ石窟寺院のことと見なし，玄奘の記事があまり正確でないのも，彼が親しく訪れたのではなくて，伝聞によって記したからであろうとすることで了解しようとしている。のみならず，第26窟の銘文に見えるアチャラ上座と，玄奘がその伽藍の創建者として伝える阿折羅阿羅漢とが音通することも，この説を支持する一根拠となる。[11] すると玄奘がこの国を旅行した当時(私見では 638～639A.D.)，アジャンタが依然として栄えていたということになろう。なお当時の摩訶剌侘国は玄奘によれば，国王を補羅稽舎といい，北部インド一帯に大帝国を建設した戒日王(Harṣavardhana)にも従わず，西インドで独立を守っていた強力な王であったという。その国王とは初期チャールキヤ王朝のプラケーシン Pulakeśin 2 世(約 609～642A.D.) にほかならない。

図164　ところで，アジャンタ石窟の造営がいつまで続いたかは不明である。第24窟や第29窟など多くの未完成窟がある事実は，ある時期における施主の没落ないしは政治上の大きな変動があって，工事が放棄されたことを思わせる。しかしそれは，第2僧院窟の開掘に密接な関連を持ったヴァーカータカ王朝の滅亡によるものとは考えがたい。石窟の建築意匠や彫刻に見られる様式が，かなりの年代幅を持っていることや，エローラ Ellora の佛教窟などとの関連を考慮すれば，当地における造営工事が 7 世紀の初めまでは続いたであろうと見られるからである。

アジャンタで発見されている最もおそい銘文は，第26～27窟間の小窟の後壁に刻まれているもので，書体は 8～9 世紀頃と義される。[12] 欠失部が多く且つ難解で，なんの目的で銘刻されたかもはっきりしないが，中にラーシュトラクータ Rāṣṭrakūṭa 王家とか，この王家に属するらしい 2～3 の王名が見える。しかもこの長文の銘に佛教的な要素が全然認められないことにも注意すべきである。それゆえ，あるいはその頃すでにアジャンタ石窟寺院が，佛教徒の放棄するところとなっていたのではないかという推定も可能となる。

その後にアジャンタ石窟がたどった運命についてはわからない。時代の経過とともに，一部の柱や彫刻がこわ

'Fragment of Fresco' from Ajanta. Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston. Clara Bertram Kimball Fund

4　剝ぎ取られた壁画部分　ボストン美術館蔵

れたり，壁画が剝落したりするなどの，いわば自然の損傷は避けられなかったであろう。しかし放棄されていたことがかえって幸いし，発見されたときにはなお比較的保存のよい状態にあったように見える。

2　発見以後

1）発　見

このアジャンタ石窟が初めてヨーロッパ人の眼にとまったのは1819年のことで，マドラス駐屯のイギリス人士官が狩猟に来て，偶然これを発見したという。当時はなかなか近づきがたいところであったらしいが，壁画は悪化過程の保存状態にあったと報じられている。[18] 以来この石窟に関する紹介や報告が出始め，特に壁画の重要性が強調されたことなどもあって次第に関心が高まり，訪れて来る人もようやく多きを加えるようになった。しかしそれとともに，損傷しやすい壁画が最も被害を被ることとなり，画面が心なき訪問者の落書でよごされたり，住みこんだ行者等の焚く火ですすけそこなわれたりしたほか，画面の剝落の度を早める結果をも招くに至った。特に第10窟は，正面が大きく開口して明るく且つはいりやすかったためか，せっかく残った紀元前の貴重な古画も，訪問者の署名や落書で全面よごされてしまい，今ではそれらの図様さえ定かでないほどで，まことに惜しまれる*（図7～8は落書を抜いて模写したもの）。さらにははなはだしいのに至っては，第17窟正面廊左壁に描かれている五趣生死輪の図*から4人の人物の顔を削り取ったり，また第16窟の壁画の一部分*（大きさ 37×25cm）を剝ぎ取ったりするような，故意の破壊行為さえおこなわれたのである。[19]

別1，挿17，32

挿30　挿4

さて，発見以後のアジャンタ石窟に関する調査研究については，のちの石窟の章および壁画の章でも触れるので，ここで詳しく述べることは省略する。前世紀ではファーガスン James Fergusson，バージェス James Burgess，グリフィス John Griffiths 等が最も貢献し，今世紀にはいってからではヤズダニ Ghulam Yazdani によって代表されるハイデラーバード藩王国考古部の保存活動と図録の刊行が特筆される。そしてインドの独立を見た現在では，アジャンタの保存事業は中央政府考古局の管掌下にはいり，1953～54年度以来毎年継続的に実施されて成果をあげつつある。ここ1世紀半ばかりの間に，アジャンタに関して発表された論文著書図録の類は相当多数に上っており，そのおもなものは104頁に参考文献として掲げた。しかしまだ十分な解明に至っていない問題も少なくなく，ことに最も重要な壁画については，模写と図録の作製という資料提供の面に力を致してきた反面，その様式的な研究の立ちおくれが目だち，それがなお今後の課題となっている状況である。

2) 壁画の模写と図録

アジャンタ壁画の模写は，大がかりなものが数回おこなわれ，ほかに画家による任意の部分模写も試みられている。アジャンタの場合のように，古代の絵画，それも人里離れた石窟内に豊富に描かれていて保存管理のむずかしい壁画にあっては，その現状を忠実に模写することは，いたみやすい壁画の真の姿をその時点でとらえて後世に残し，また人々の鑑賞に供するのはもちろん，研究や保存に役立てるためにもきわめて必要な不可欠のことといわなければならない。それはカラー写真の発達した今日でも常に要請されるところ，まして前世紀のことであれば，模写以外に採るべき方法がなかったはずである。

さてアジャンタ壁画の模写は，壁画の重要性を強調したファーガスンの主張を契機として，東インド会社理事会の勧告により，ギル少佐 Major Robert Gill に命じてこれに当たらせたのが最初である。ギルは1849～55年の間に大型約30枚の油絵による模写を完成した。それは保存の最もよい状態を写したものとしてはなはだ貴重であったが，1866年，これを展示してあったロンドン郊外シドナム Sydenham の水晶宮の火災で，その大部分を失ってしまい，写真も写しも作られずに終わった。

第2回目の模写はやはりインド政庁の予算で，ボンベイ美術学校長のグリフィスによっておこなわれた。彼は多くの学生を助手とし，1872年から85年までの長期間(ただし3年間の中断期あり)に，125枚のカンバスを仕上げた。ところがその模写もまた，1885年6月，これを収めてあったサウス・ケンシントン South Kensington のインド博物館で火災にあい，大半(87枚)を焼亡ないし焼損するに至った。何かアジャンタ壁画の模写をめぐる怪しい運命を思わせるようだ。グリフィスはこの悲運にもめげず，学生等の援助によって1887～92年の間に，焼け損じたところを再度模写し，先の制作の焼け残りと合わせて159葉の図版(うち58葉は色刷)とし，これに詳しい研究を附して，大冊『アジャンタ仏教石窟寺院の絵画』2巻を刊行した(1896～97年)。彼の模写は現状模写とはいいがたく，また東洋の画法にあまり通じていないためもあって，その色刷から見るかぎり，装飾文様を除いては形も色も平板的に描かれ，アジャンタの真を伝えるにはほど遠い観があるが，この壁画の最初の公刊として，歴史的価値ははなはだ大である。

次に今世紀にはいっては1909～11年に，ハーリンガム女史 Lady Herringham の一行による第3回目の模写がおこなわれた。水彩とテンペラとによる模写で，これを依嘱したインド協会 (India Society) から，『アジャンタ壁画』2巻として出版された(1915年)。図版37，その中に色刷図版15を含み，模写の図数でいえば色刷で17図，単

色で27図が掲げられている。このときの模写はその当時にも非難されたように，主観的な復原や省略があって実際とは違うところが少なくなく，運筆も彩色も粗雑で原画の趣きをあまり伝えていない。[16]

わが国でアジャンタ壁画が関心を呼ぶようになったのはその前後からで，日本画の画家によるあげ写しの部分模写も相次いでおこなわれた。その第１は1917～18年国華社の派遣にかかる荒井寛方・朝井観波・野生司香雪３氏の模写で，合わせて９図を写し，そのうちの５図だけが木版色刷として雑誌『国華』に発表された。[17] しかしこの日本の模写も1923年の関東大震災にあい，先の英人ふたりの模写と同じ災厄を被って滅んだ。その頃日本画家でインドに渡り一部の模写を試みた人に，桐谷洗鱗・町田曲江等の諸氏があり，[18] 下って1937～38年の杉本哲郎氏もそのひとりである。[19]

次の模写は，アジャンタを領内に持つハイデラーバード藩王国政庁が1915年から始めたそれで，サイッド・アーマッド Syed Ahmad がこれに当たった。この模写は同政庁の保存作業の一環として，幾年かにわたり進められたが，いずれも情景の一部分や好みの人物だけを選んで写す部分模写にすぎなかったようである。なおこれと並行して後述するように，同政庁による画面清掃や写真撮影がおこなわれた。最後に独立後の中央政府が始めた現状模写は，保存事業と平行的に1956年から引き続きおこなわれており，すでに20枚以上の大きい画面が写され，作品はニューデリー国立博物館に陳列されている。* 図7,8

ここで壁画の写真撮影や図録についても触れておこう（参考文献参照）。撮影は1911年ゴルベウ Victor Goloubew が単色写真で試みたのがおそらく最初で，その第１窟の分がのちに出版された（1927年）。次いで全面的大がかりな撮影は，ハイデラーバード政庁の依嘱したヴァッシー E. L. Vassey によって実施された。これは後述する画面の清掃処置（1920～22年）が終わってからおこなわれたもので，のちにヤズダニが刊行した大冊の図録『アジャンタ』４冊（1930，33，46，55年）の原版となった。この図録は図版総数245，収めるところの図420，そのうち色刷図版68（89図），サイッド・アーマッドが用意した輪郭トレースの図48種（図版では16）などを含み，現在出版されている図録では最も大きく且つ網羅的で，壁画の研究と鑑賞とに寄与するところははなはだ大である。もっともその色刷は分解写真によったもので，色調に難点があり，現代のカラー写真による印刷の迫真性には比べられないが，印刷は鮮明で壁画の美しさを彷彿させるに足りるほか，この図録の特色として，細部よりもむしろ大画面の写真を多く収め，それによって壁画の主体をなす仏教説話画のあり方をよく示している点，その後に現われたどの図録よりもまさり，特に注目される。

図録またはそれに近いものは，第二次世界大戦後カラー写真の発達に伴って続々と現われた。シング Madan-

jeet Singh の写真によったと思われるユネスコの世界各国美術シリーズの『インド』(1954年)，デ・ハルポール David L. de Harport がインド政府並びにユネスコのために撮影した写真を原版として出版された２～３の書，[20] さらにシングの，細部のみの表現や色調を示すことに主眼をおいた『アジャンタ』(1965年)などがそれである。[21] インド考古局の新しい写真によったゴーシュ A. Ghosh 編の『アジャンタの壁画』(1967年)は今のところ最も新しい出版で，色刷図版85，ほかに輪郭のトレース20図，単色の彫刻写真16葉を収め，最近の書では最もすぐれた内容である。そこに収められた図版は，カラー写真の撮影条件とも関連してたいてい細部にかぎられ，その選択も妥当であるが，遺憾ながら，印刷技術の関係で，あまり原画の色調を伝えているとはいいがたい。

3) 保　　存

アジャンタ石窟は開掘以来，古いもので二千年以上，おそいものでも千数百年は経過している。したがって耐久性の期待された石窟や石の彫刻ではあっても，その長い期間に自然の破壊を被り，岩壁の一部崩壊や彫刻の破損，また列柱の折損などは避けられなかったようで，ましていたみやすい壁画において，剝落・褪色・汚損が絶えず進行していたことは察するに難くない。それが発見以後では，訪問者の増大による人為的な破壊をも加えるに至り，既述のような壁画の被害のほか，石窟に対するさまざまの損傷行為にも及んだのである。しかし発見されてから約１世紀の間，どれだけの保存対策が講じられたかは明らかでなく，むしろ放置されたままであったようにさえ見える。ただ壁画については，前世紀に画面にワニスを塗ったことがあり，これは壁画を湿気から保護するほか，画面の細部を光らせる効果があったことから，おそらくグリフィスの模写の際におこなわれたものと推定されるが，[22] それがかえって画面の色調をそこねたり，大きい断片の剝落を誘発したりするなどの悪影響を及ぼすに至ったのであり，まことに悔まれる。

大がかりな保存事業は，ハイデラーバード藩王国政庁により，まず壁画について実施された。それは1920～21，1921～22年の２期にわたり，イタリアから招かれた壁画修理の専門家チェッコーニ Lorenzo Cecconi とその助手とによっておこなわれたもので，おもに壁画面の清掃と剝落止めとであった。古い黒ずんだワニスの除去にはアルコール介アンモニアが用いられ，剝落止めにはシェラック(shellac)とダンマル・ゴム(gum dammar)が適用されたといい，また剝落した箇所の補強には，石膏ないし漆喰を塗るなどの方法が講じられた。[23] 壁画の全体にわたる写真の撮影は，この保存作業が終わってからおこなわれたのである。一方，石窟自身の保存についても，折損した柱の復原，崩壊の恐れある箇所の補強，また亀裂部の補塡などを実施したほか，調査・見学・観光の便を図

5 壁画面の化学処理 第17窟 考古局

るための施設を作るなど，同政庁の保存事業はその後継続的におこなわれ，見るべきものがあった。[34]

インドの独立(1947年)以後のアジャンタ保存事業は，1951年アジャンタが国宝に指定されたことから，インド中央政府考古局の管掌下に移され，1953年からその活動を開始した。石窟について，排水溝や階段や通路の設置ないし補修，埋まった箇所の発掘，崩壊部や亀裂部の補強などのほか，ハイデラーバード政庁が前におこなった煉瓦積みによる柱の補修を改めて鉄筋コンクリートの柱に替え，また一部の石窟の天井などを同じくコンクリートで補強するなど，各窟にわたって連年継続的に実施してきており，壁画の清掃と保存の処置とともに，考古局の年報に報告されている。[35]壁画に関しては，同じ考古局の化学部がこれに当たり，壁画の面に塗られていたシェラックを種々の有機質溶剤を適用して除去し，壁面や顔料の浮き上がった箇所には透明な接着剤を吹きつけて剝落止めし，また画面の安全な箇所では，ほこりやよごれその他の表面附着物を除去することに努め，除去の困難な蜜蠟・油・脂肪・タール質・煤(すす)については，種々の実験を重ね，適当な溶剤や溶剤の混合を求めて適用するなど，新しい化学的処理方法によって，壁画面の清掃や剝落止めが効果的におこなわれつつある。*[36]しかし壁画のある諸窟の壁面全体にわたる化学的処理は容易でないらしく，一応の処置が終わったところでも，はたしてどれだけ満足すべき成果を得ているか確言しがたい。画面に悪影響を及ぼしたと見られるかつてのワニスやシェラックが除去されても，たいていの画面において褐色の色調が卓越しているのは，もはや救いがたいのかどうか。剝落した箇所をコンクリートで埋めていて，壁画の鑑賞にははなはだしい目ざわりとなっているのも，何か粗雑で神経の行きとどかない保存であるように思われる。 図5

III 石　　窟

アジャンタ石窟寺院は前にも触れたように，様式的に見てその造営に2期あったことが区別され，最も古いもので前100年頃まで遡り，おそいのでも後7世紀初期は下らないと推定される。インドには佛教の石窟寺院が多数存し，ことに西インドに集中して群在するが，アジャンタのように，同一箇所で古代初期とグプタ時代との2期にわたり開掘されているところはほかにない。のみならず，それらの石窟は他の石窟群と比べて，全体に整然たるたたずまいに成り，第1期の二つの祠堂窟や，第2期に属する幾つかの大きい僧院窟など，それぞれの時代における様式の典型を示すものが相並んで掘られており，インド石窟寺院の展開史上，きわめて重要な地位を占めているのである。[37] 以下本章では，この石窟寺院とそれに伴う彫刻とについて眺めてゆくこととする。

1 第1期窟

アジャンタの断崖に初めて石窟が開かれたのは，その断崖彎曲部の頂点からやや下流寄りのところ，石窟群の列のほぼ中央部に当たる。第8，9，10，12，13，15Aの6窟がそれで，全体の並びからすれば最も低い位置にある一群である。このうち第9，10の2窟が祠堂窟で比較的保存がよいのに対し，残りの僧院窟は破損したり一部崩壊したりしている。なお第15A窟は地すべりのために埋没していたのが，戦後になって発掘された小窟である。[38]

図1.27

まず第10窟から見てゆくと，この窟はプラン（巻末見取図参照）が前方後円形の，佛教に特有な祠堂窟（チャイティヤ窟）の定形に成っている。それは奥壁を半円形とした奥深い長方形のプランで，奥の中央にチャイティヤ caitya すなわち礼拝の対象としての佛塔（stûpa）を置き，その佛塔をめぐる列柱を，両側壁に沿って入口の所まで延長し，これによって前方部を三つの部に分けた形式である。一般に学者は，その列柱で区分された前方部の中央区を身廊（nave），左右区を側廊（aisle）と呼び，また佛塔安置の後円部を祭壇（altar）のある後陣（apse）と見なし，ギリシア・ローマのバジリカ basilica 建築のそれと比較しているが，類似するところ多いのが注目される。第10窟は祠堂窟としては大型で，アジャンタの祠堂窟中最も大きく，幅12.57，奥行29.41，高さ19.97 m，内部は調和のとれた整った構成に成っている。天井がトンネル形で，これに木の垂木をつけてあった跡があり（ただし側廊では垂木形を彫り出す），八角形の列柱がいずれも内方にいくぶん傾き，また入口上部が大きい独特の馬蹄形（あるいは宝珠形）破風となっているなどは，木造建築を忠実に模した祠堂窟の初期形を示すものであり，入口正面が障壁を設けることなく大きく開口しているのも，本窟の古さを証していると見られる。佛教特有の古い祠堂窟は西インドに多数存しており，大体木造建築的要素の濃いものからそれの稀薄化へという発展過程をたどったこ

図3

図2

6　第12窟 広間奥壁右部（下部は補修）

とが観察される。一般に建築様式から考えてバージャー Bhājā が最も古く，次にアジャンタ第10窟やピタルコラー Pitalkhorā 第3窟などが続くとされている。しかしこれらを年代づけることはなかなか容易でなく異論も多い。従来説では最も古いバージャーを前2世紀前期または中葉とし，第1期石窟の発展の頂点を印づけるカールラー Kārlā の祠堂窟を後1世紀中葉ないし末葉とするものが多いが，[29] インド人学者は多く銘文の書体を古く鑑し，上にあげた三つの祠堂窟などをすべて前2世紀に遡らせ，[30] 特にアジャンタ第10窟については前2世紀の初期という古い年代をさえ与えている。[31] これに対してスピンク W. Spink は，旧説の根拠なきことを指摘するとともに，広く古代初期彫刻との関連から美術史的に年代を確立しようとする新説を提示しており，はなはだ注目される。[32] その所説は必ずしも全面的に首肯しうるとはかぎらないが，西インドの第1期祠堂窟に関するかぎり，その新しい年代づけ，すなわちバージャーやアジャンタ第10窟を前1世紀，アジャンタ第9窟（および第12窟）をややおくれるとし，他の多くの祠堂窟を後1世紀に置き，さらにカールラーやナーシク Nāsik 第18窟を後120年まで引き下げる説は，十分考慮されてよいと思う。もっともバージャーを前50年頃とすれば，アジャンタ第10窟はそれよりやや下ることになるが，はたしてそれでよいかどうか。ここでは一応アジャンタ第10窟を前100年頃と見，なお今後の検討をまつこととしたい。

次に第9窟は小型で，幅6.93，奥行13.72，高さ7.06 m。そのプランは長方形で，前方後円の定形に従っていないが，内部の構造は第10窟とあまり変わらず，ただ彼ほどに調和した美しさはない。しかしこの窟の特色は正面にあり，正面に障壁を掘り残し，その上区に大きい馬蹄形の窓いわゆるチャイティヤ窓を設けているのがそれで，下区には三つの入口を開き，なお上下区の間には五つの窓形装飾を彫っている。このような正面の障壁と大きいチャイティヤ窓の設置は，祠堂窟の様式的展開の第2段階を示すもので，これと同様式のものにはベドゥサー Bedsā 窟やナーシク第18窟などがあり，前1世紀ないし後1世紀の開鑿と考えられる。[33] なお本窟の正面上部やその附近には仏像などの彫刻が多いが，それらはみな第2期に附加されたものである。

図9

図10

図4,11

一般に仏教石窟の第1期では，仏塔を本尊としてまつる祠堂窟に重点を置き，いま述べた第10窟のような，すぐれた建築美に成る大型のものを生んだのに対し，これに伴う僧院窟については，概して建築的に粗末であるのを普通とした。これは当時の僧衆の生活態度と密接に関連していたからに相違ない。アジャンタでも第1期に属する僧院窟はいずれも小型で簡素で，その上に破損もひどい。いちばん低いところに位置する古様な第8窟と，戦後の発掘で見出された第15A窟とは，地すべりのために最もひどく崩れている。比較的保存のよいのは第12窟で，入口のあった正面側が崩壊しているほかは，広間（平天井）の三方の壁に4室ずつ合わせて12の房室を整然と

7 第2期石窟群

図12, 86

配していた当初の形を存しており*，僧院窟がようやく定形を得るに至った段階をここに見ることができる。[31] 各房の入口上部にはチャイティヤ窓形の装飾があり，内部には2個ずつの岩の寝台がしつらえられ，枕も彫り出されている。祠堂窟の第10窟に対する僧院窟として開掘されたものに相違ない。この窟にも寄進銘が一つあり，その書体の示す年代は第10窟のそれとほぼ同時期と見るべきであろう。[30] 第13窟は破損が多いが，装飾意匠を伴わない簡古なタイプの小窟で，三方の壁に合わせて7房を開いている。[33]

2 第2期窟

アジャンタにおける石窟の造営活動は，相当長期の中断期間をおいて，グプタ時代から再開された。すでに前章でも見たように，第16，17，19の少なくとも3窟は，ヴァーカータカ王朝の有力者によって，5世紀の末頃に開掘されたが，おそらくこれが契機となって，第2期の多くの窟が相次いで造営されていったらしく，最後は7

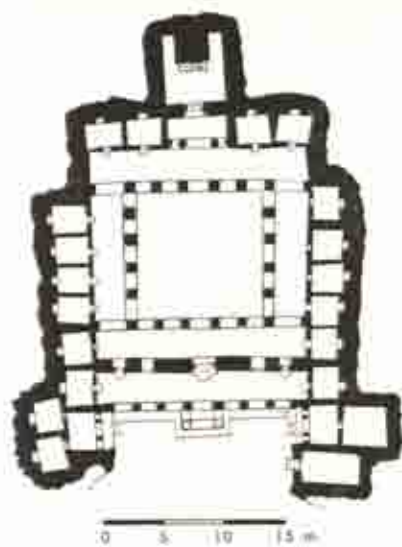
167

世紀の前期にまで及んだと考えられる*。この第2期における祠堂窟は第19，26，29の3窟だけであるが，僧院窟のほうは断然数が多く，大小合わせて21窟，しかも壁画を豊富に残す第1，2，16，17の4窟を初め，規模の最も大きい第4窟，重層に成る第6窟などの重要窟を含んでおり，祠堂窟に替わって僧院窟が優位を占めるようになった時代傾向を示している。それは一般に，僧院窟が奥に佛像をまつる佛堂を持ち，それだけで一寺院を形成しえたことと関連する。それとともに，建築的にはプランが整備され，木造的構造要素が稀薄化し，また全体に浮彫による装飾意匠がおびただしくなってくる。そしてアジャンタは，このような石窟寺院の趨勢を最も端的に示しているのである。

1） 祠堂窟

第2期の祠堂窟は第19窟と第26窟とで代表される。第29窟も祠堂形式であるというが未完成の由で，且つ第20～21窟間の断崖のずっと上方にあって登攀することができず，また実測もされていないようである。

図147, 148, 166, 167

さて第19，26の2窟*は，ともに古来の前方後円のプランに成る祠堂窟であり，その正面に障壁を設けて大きい馬蹄形窓を開くのも，既述第9窟で見た第1期窟第2段階の形式の踏襲である。しかし著しい変化としては，第1にその過剰なほどに豊富に施された彫刻や浮彫装飾が最も目だつほか，建築的には，正面入口にポーチを付け，また方形の前庭を設けたことや(第19窟)，同じく前庭を設けるとともに，正面に同時代の僧院窟に見られるような，列柱ある正面廊を附したこと(第26窟)などの改変ないし発展が注目される。さらに窟の性格とも関連する重

8 第1窟(僧院窟)プラン
(バージェスによる)

要な変化として，本尊である佛塔の正面に佛の立像または坐像が彫り出されるに至ったことをあげなければならない。これは，佛教徒の崇拝対象が従来の佛塔から佛像へと推移していった時代の反映であり，僧院窟に佛堂を設けたり，祠堂窟の正面や内部を佛像彫刻で盛んに荘厳したりしたことと平行する。

これら二つの祠堂窟のうち，第19窟は幅7.19，奥行14.12，高さ7.42 m という比較的小さい窟であるが，その均斉のとれたすばらしい形態美に成る正面や，重厚で美しい文様浮彫で飾られた内部の列柱など，グプタ建築の一典型を示している点で最も注目されるのみならず，その豊富華麗な荘厳も特に目だち，おびただしい数の佛像や，浮彫また彩画による草花などの文様が，ところ狭しとばかりに施されており，まことにはなやかであるが，同時に繁縟のそしりも免れないであろう。一方第26窟はやや大型で，内部の幅 11.05，奥行20.68，高さ9.53m，建築的には正面廊(現在ほとんど全く崩壊し去る)を除いて大体第19窟のそれに類し，浮彫荘厳の過多であるのも相似ている。しかしその正面は幅広いゆえもあって第19窟のような緊密な建築美に欠け，反対に内部では奥の佛塔を焦点にして，天井・小壁・列柱の均衡を得た構成の美しさが目だつ。ここでは小壁ばかりか佛塔の周りにも佛像を多数浮彫し，さらに両側廊の壁を大きい涅槃像や佛伝図で飾っている。彫刻の手法はやや形式的であり，銘文の書体とも関連して，第19窟よりは多少年代の下ることを思わせる。なおこの窟の前庭は今世紀になってから発掘されたもので，第27窟と密接していることも明らかにされた。アジャンタで最もおそい銘のあるのは，その第26～27窟間の小窟の壁である。

図146～153，原28，挿18

図166～174，原29，挿37

挿175

2) 僧院窟

アジャンタの第2期窟で最も早く開掘されたと見られるのは，既述の寄進銘によって5世紀の第4四半期と推定される第16，17の2僧院窟である。僧院窟は引き続き多数造営されて合計21窟に及んだが，そのうち第1，2，4，6，21，23，24など比較的規模の大きい僧院窟は，いずれも第16，17両窟とほぼ同様のプランと構造とに成っている。中でも第1窟は最も整然としたプランと形態美とを示しており，第2期僧院窟を代表するものである。よってまずこの窟のプランを中心としながら眺めてゆくこととする。

第1窟はそのプランで明らかなように，方形の広間とその三方の壁に配された房室とを主体とする点で，第1期窟と本質的に変わるところがないが，広間(平天井)を広くしたこととも関連して，これを支える列柱を方形にめぐらし，それとともに周壁との間に回廊(右まわりにこれを前廊・左廊・後廊・右廊と呼ぶことにする)を形成させたことと，奥壁の中央に前室付きの佛堂(奥堂)を設けたこととが，最も著しい発展ないし改変としてあげら

挿8

図99，158

9　第27窟　佛堂本尊

図31, 106, 155　図64, 123, 167

れる。中でも佛堂を加え佛像を本尊としてまつるに至ったこと[*]は，既述のように佛像崇拝の支配的となった時代の趨勢ではあるが，このように佛堂を持ったことにより，僧院窟はそれだけで僧房と講堂（広間）と佛堂とを具備した一個體を形成するに至ったといえる。さらに当期の特色は，正面に入口と窓とを開いた障壁を掘り残し，その前に列柱の並ぶ正面廊を設けたことにも認められる。正面廊はすでに第1期末のナーシクに現われたが，これを発展させて僧院窟の正面観を堂々たるものにしたのは，この第2期にはいってからである[*]。ところでこの第1窟の大きさは，正面廊が幅19.51，奥行2.82，高さ4.11 m，広間は19.51 m四方で，三方に合わせて14の房室を持ち（ほかに2房室あり），また奥の佛堂は6.01 m四方，大きい台上に佛坐像が彫り出されている。なおこの窟の年代については，銘記もないため確言しがたいが，第16，17窟との間にそれほどの年差があったようには見えず，およそ6世紀の初め頃と見なして大過なかろう。

図98, 99　図129　図135, 137　図139　図69

これに比べると，第16，17の2窟（巻末見取図参照）は形がやや整わず，彫刻や壁画の様式から見ても，明らかに第1窟よりは年代的に若干遡るようである。両窟はほとんど同大で，広間の大きさが，第16窟の20.19×19.89×4.65 mに対し，第17窟が19.43×18.90×3.96 m。なお第16窟は佛堂に前室を伴わない。次に第2窟は第1窟よりややおそい開鑿と見られるもので，美しい柱の並ぶ広間の大きさ14.50×14.73 m，この窟で注目されるのは，前室付き佛堂（奥室）のほか，その左右に一つずつ副堂をそなえ，中にそれぞれ2神像をまつっていること[*]で，他に類例を見ない。最も大きい僧院第4窟は広間で26.52 m四方を測り，八角形の列柱は大部分無装飾である[*]。なお当窟の佛堂内の佛像台座で断片的な寄進銘が新たに発見されており，文字は5世紀ヴァーカータカ時代のものという。[99]第6窟は数少ない重層窟であるが，階下では正面廊が全くくずれ去り，また広間を支えていた他に例のない4列16基の支柱も大半欠失するなど破損が多い。その上層[*]は前室付き佛堂（奥室）のほかなお幾つかの佛堂を持ち，広間の壁などにもわたって佛像浮彫の多いのが目だつ。隣りの第7窟は障壁も広間もなく，ただ太い柱4基ずつのポルティコ portico を二つ並べるだけの変わった構造である[*]。もっとも三方の壁には房室，奥壁中央には佛堂があり，僧院窟であることに変わりはない。なお重層のもう一つの例は第27窟[*]であるが，不整形で且つ上層は未完に終わっている（巻末見取図参照）。

図144, 145

第11窟は第1期窟の間に割りこんだように開鑿されている小型窟で，広間の大きさ11.28×8.53×3.05 m，正面の列柱も広間の柱も簡素な八角柱で装飾がなく，そのほか建築的に古風な要素が多いが，本尊佛や正面廊右壁の佛像浮彫[*]は第2期でも比較的おそい様式を示しており，あるいは第2期でも早期に開鑿され，のち（6世紀後期）に佛像や後述する壁画が加えられたことを思わせる。同じく小型で広間に支柱のない第20窟では，佛堂前室が広

10 第5窟 入口左部

側面に突き出た異例のプランに成り，[37] やや大きい定形的な僧院窟第21と23の両窟は，ほぼ同大の広間（約15.54 m四方）を持ち，支柱も同じく12基から成るが，すぐれた浮彫装飾を施したその支柱はともに太すぎて均衡を失するきらいがある。次に第24窟は20柱の広間を擁する大型窟（広間 22.33×22.86 m）で，列柱の形態や装飾浮彫の手法などなかなか優秀であるが，中途で工事の放棄されているのが惜しまれる。未完成の窟はそのほかにも第3，5，7，14，22，23，25，27，28などがあり（第28窟は近づけない），おそらくこれらがアジャンタにおける開掘の末期に属するものであろう。

図155

図158，159

図162～164

挿10

以上見てきたように，第2期の僧院窟は，祠堂をそなえたことによってその重要性を増し，多数が造営され且つはなやかに荘厳され，第2期における開掘の中心となるに至った。僧院窟が壁画で美しく飾られるようになったのも，僧院窟そのものの性格が変化したことを示す。しかしこれら第2期窟の開掘年代については，すでに触れたとおり，第16，17の両僧院窟および祠堂第19窟を5世紀末期頃に定置し，壁画を豊富に残している第1，2の2窟を，それよりやや下る6世紀の初期の開掘と見るほか，銘文に基づいて第26窟と第4窟とを6世紀の前期頃に推定しうる程度を出ないであろう。[38] 建築的には細部の意匠や柱の様式などに基づき，諸窟のクロノロジーを考えるべきであることはいうまでもない。特に柱については，本書の図版にも多くの例が示されているように，その変化に富む形や豊富な装飾意匠の考察，またほぼ同時代的な石窟における柱との比較などが要請され，学者の間でも種々検討されているが，まだ十分に整理されているようには見えない。なお第2期の開掘では，第11窟と第20窟とがやや古様を呈していること，また未完成窟がかなり多い中で，それらのすべてが必ずしも最末期の窟であったとはかぎらないことを附記しておく。一般にアジャンタの最末期は，これに続くと見られるオーランガーバードの諸窟やエローラ Ellora の仏教窟との様式的関連から，大体7世紀前期と見られている。

3 彫　刻

インドは古くから石彫の発達著しいものがあり，前3世紀にアショーカ王石柱とその柱頭の動物彫刻という傑作を生んだのを契機として，以後各時代にわたりもっぱら石の彫刻に巧技を示した。石窟寺院の開掘が石の彫刻にほかならないことを思えば，このインドに石窟の顕著な発展を見たのも，当然であったといわなければならない。またそれだけに石窟は，地上の寺院建築に模して細部まで克明に彫成されたり，荘厳のために随所に浮彫意匠が施されたりしたほか，いろいろの尊像その他の彫刻も多数加わるに至った。インドの石窟寺院は同時に彫刻の宝庫でもあり，彫刻史上重要な地位を占めるが，中でもアジャンタはすぐれた仏教彫刻を豊富に伴う点で特に

注目される。[43]

アジャンタ石窟における彫刻はいずれも第2期に属し，第1期に施されたものといえば，第9窟の正面や第12窟の周室各入口上のチャイティヤ窓形装飾ぐらいにすぎず，とり立てていうに値いしない。それが第2期になれば大部分の石窟において，はなやかな装飾浮彫と並んで，佛像その他の尊像や説法図・佛伝図などの浮彫図が，窟の内外を飾って壁画と競艶するようになり，第9窟正面の周辺のように，第1期窟にまで佛像彫刻を進出させるに至った。（図4, 11）

第2期石窟の中で彫刻による荘厳の最も豊富なのは祠堂窟で，特に佛像彫刻のおびただしいのが特色である。第19，26の両窟とも，正面とその周縁はもとより，列柱の柱頭や天井小壁などにも，大小立坐の佛像を多数彫刻し（図146, 149, 150, 168, 169），さらに礼拝の本尊である佛塔の正面にも佛像を刻むに至っており（図148, 167），まさに佛像崇拝の盛行した時代を反映している。これらの佛像は佛塔正面のそれを除き，たいていは装飾的に並べられたものであるが，正面に彫られている立坐の比較的大きい佛像などには，寄進者の注文によるものが含まれている可能性があり，第9窟正面周辺の佛像も同じであろう。[44]

ところでこれらの佛像はいずれも薄くて透けて見える大衣をまとい，立像は右手施願印，左手は肩まであげて衣端を握るのに対し，坐像は結跏趺坐と倚坐との坐法で，いずれも胸前で転法輪印(説法印)を結んでおり，これら立坐の像容は後述する僧院窟の佛像においても見られる通形である。その衣褶の全然ない透薄の衣の表現は，螺髪（らほつ）に覆われた頭部や肉髻（にっけい）の形などとともに，グプタ時代サールナート佛の特徴的な様式であり，両者の間に親縁関係があったことは疑いをいれない。もっともアジャンタの佛像は全般的にサールナート佛のように洗練されておらず，彫法に粗雑なものもあり，ことに体軀の表現に重さと固さとが目だつ。しかもその中で第19窟の正面や前廊周辺の佛像にすぐれた作が少なくないのは（図150），当窟の開掘がグプタ文化期の盛期に当たっていたことと関連するであろう。そのほか同じ窟の正面大窓の両側に立つ肥満した一対の護神ヤクシャ Yakṣa や（図149, 152），前庭左壁の下辺を占める龍王と龍妃のような（図151），造形的に特に傑出したものも，佛像と並んで彫出されている。

第26窟の佛像はこれに比べると作柄が落ちるが，佛塔正面の佛倚坐像などの好品もあるほか，左右の側廊の壁一面に彫られている佛説法図や佛伝図の浮彫が注目される（図170, 173）。説法図は倚坐説法印の佛を中央にして，その左右に佛または菩薩の立像を配し，なお供養者や飛天などを加えており，ほかの幾つかの窟でも見られる一般的な構図である。ただここで注意されるのは，佛の足を載せる蓮華が池中から生え出し，その茎を2龍が支え持つモティーフの多く用いられていることで，同様の例は第6窟上階および第22窟佛間左右の各祠堂内佛説法図や第7窟の

11　第26窟 左側廊　涅槃像台座　悲嘆する在家の人々

千佛などにも見られる。これらの佛説法図に対して，明らかに佛伝の情景と知られるのが，涅槃と降魔とを扱っている左側廊の壁の浮彫である。涅槃佛は横臥する佛の巨大なことで有名で，全長7.27m，台座のところには悲嘆する佛弟子や在家の人たちが，また佛の足元には阿難(?)が表わされ，なお上方には供養する飛天の列などが見える。降魔図はその奥にあり，菩提樹下に坐る佛の周りに，襲いかかる悪魔の軍勢や誘惑する魔女の群れなどを密集させた，変化に富む構図に成っていて，第1窟にある同一主題の壁画と対比される。

図140　図171　挿11　図172

次に僧院窟にあっては，彫刻による荘厳は比較的少なく，おもに柱と入口とにかぎられているが（その代りに壁面を彩画で飾ったか），ただ本尊佛をまつる佛堂を付けたことと関連して，本尊以下の佛像その他の彫刻が佛堂や前室に集中しているほか，さらに祠堂を設けて佛像などをまつる場合もある。佛堂の本尊はいずれも佛坐像で，台座上に結跏趺坐または倚坐し，転法輪印(説法印)を結び，台座正面には輪宝と2鹿とを表わすのが例で，たいてい左右に払子を持って立つ侍像を伴い，また上方左右に供養する小飛天を加えている。本尊の像高は第1窟で台座とも3.12mあり，最大は第16窟の本尊倚坐像で4.12m，やや怪異な像容である。左右に脇侍や供養者などを配し，作柄もすぐれているのは第17窟，第1窟，第2窟，第4窟であるが，どの佛像も頭部や体軀が大きく充実して迫力に富むのに，結跏した下肢に厚みが乏しく均衡を欠くうらみがあり，彫成も雑で，かえって侍像などのほうに魅力ある造形のものを見出す。

図57，図14　図30，図107，図131

ところでこれらの本尊佛は，台座正面に輪宝と2鹿のモティーフがあることからしても，釈迦佛の説法相を表わすと解して誤りないように見える。しかしその脇侍には払子とともに蓮華を持つものが第2窟や第17窟で認められ，蓮華手(Padmapāṇi)菩薩(観音菩薩)が意図されているとすると，その本尊の佛も従来の歴史的な釈迦佛とするわけにはゆかないかもしれない。第4窟や第6窟で，本尊をまつる佛堂の左右壁を幾体かの佛立像浮彫で飾っているのはともかくとしても，第7窟の場合のように，本尊の左右脇侍として，払子を持つ像のほかに佛立像3体ずつを加えているなどの例もあり，すでに大乗の佛が意図されていることは否定できないように思われる。しかしだからといってその本尊佛を，たとえば阿弥陀佛に想定しようとしても，遺憾ながらその根拠は全く見当たらないのである。

図130，図136　図142

佛像彫刻は上記のほかにも多数あり，たとえば第6窟上階では広間の壁に大小立坐の佛像を並べ刻んだり，広間の左右壁や正面龕に附した祠堂に佛三尊を彫ったりしており，また第7窟の佛堂前室では千佛を壁面いっぱいに浮彫し，ほかの窟における千佛の壁画と対抗しているのも見られる。そのほか佛像ではないが，僧院窟にある尊像彫刻で特に注目されるものに，第2窟奥壁の左右二つの祠堂にまつられている一対ずつの神像（いずれもヤ

図135,137　図138　図140,143

12　第16窟 前廊天井　童児形ヤクシャ1組

13　第16窟 前廊天井　キンナラ夫妻

14　第4窟 正面部　観音八難救済

15　第26窟 前庭右　観音八難救済

[図100, 101　図102]

クシャ神)がある。その右祠堂の場合は，長方形の台座上に片足垂下の楽なポーズで坐る男女のカップル像で，脇侍のほか多数の子供を従えている。これは子供達の神ハーリティー Hārītī(訶梨帝母，鬼子母神)と，その夫であるパーンチカ Pāñcika を表わしたものに相違なく，同様に子供のとり巻く夫婦像はガンダーラ Gandhāra 彫刻に先蹤が多い。2神の肥満した体軀も豊かな顔容もなかなか写実的に造形され，台座とも4.73mという巨像であることも手伝って，すこぶる迫力がある。同様の巨像2体は左の祠堂内にも見られるが，この2体はともに肥満した男神像で，且つほとんど全く同一の像容に表わされていて，なんの尊を意味しているか明らかでない。

[図15　挿12　図16, 17,　挿13　図151]

彫刻の優秀さでは第16窟前廊の天井を飾る像も特筆される。前廊の天井に刻出された6本の梁の各両端に，ちょうど下から見上げられる形に，上の重みを支える肥満した一対の童児形ヤクシャ神数組と，相擁して飛翔する男女カップルの飛天2組，および半人半鳥の可憐なキンナラ Kimnara(緊那羅)1組を高浮彫している。いずれも造形感覚のすぐれた好ましい彫刻で，彫法も洗練されており，先にあげた第19窟の龍王図などとともに，アジャンタにおけるグプタ彫刻の中では最右翼に位置すべきものである。

[図127,　図145　挿14,　挿15　図56, 64, 124]

一方，僧院窟にある説話図的な群像浮彫は，先に見た第26窟側廊のそれと同様の仏説法や仏三尊が，第4窟正面廊の中央入口左や，第11窟正面廊右のフリーズなどに見られるにすぎない。同じく説話図的な構図のものに，第4窟中央入口右に浮彫された観音八難救済図がある。類似の図は第26窟前庭の右方の祠堂壁にもあり，またオーランガーバードの第7窟にも存し，いわゆる《念彼観音力故》の信仰が当時流通していたことを示していて重要である。そのほか列柱の柱頭を飾るのに仏伝図や説話図をもってしたものも少なくないが，第1窟正面の2段にわたる長い桁蛇腹のフリーズは特に注目されるもので，森林の中の動物や人間の生活，また説話の情景などを細

16　第23窟　正面廊左祠堂正面

かく且つ克明に浮彫してあり，左龍の祠堂上のフリーズでは，明らかに佛伝中の四門出遊と知られる数図を連続的に描いているのが見られる。この第1窟正面のフリーズに劣らず優秀なできばえを示しているものに，第23窟正面廊左の祠堂の入口上部を飾るフリーズがあり，龍王夫妻を中心としてこれに侍女たちを配したもので，人物の姿態表現がことに楽しく，その下の波状文も流麗である。　図60,61　図55　図16

　なおアジャンタの彫刻で見逃せないのは，僧院窟の中央入口や佛堂入口の浮彫による装飾意匠である。入口の上と左右合わせて三方に，ちょうど2重3重の框(かまち)をつけたようにして，その帯状部を美麗な文様や官能的な女神像などの浮彫で飾ることは，グプタ時代から流行し始め，どの宗教の建築にも用いられた。アジャンタの場合は，正面の中央入口だけについて見ても，各窟それぞれに変わっていていちいち述べがたいが，まず早い開鑿の第16，17の2窟では，浮彫は左右上隅にマカラ makara 魚の上に立つ半裸の樹下ヤクシー Yakṣī 女神を配するだけで，上と左右の帯状部を壁画で飾っているのが珍しい。保存のよい第17窟のほうは，男女一対のいわゆるミトゥナ mithuna で囲み，上に過去七佛と将来佛である弥勒菩薩とを並べ描いている。しかし普通にはそれらをすべて浮彫で飾り，樹下のヤクシー女神やミトゥナの表現をより官能的にしたり，細かい唐草文を多用したりしており，佛堂入口や前室正面においても同工異曲の装飾意匠となっている。樹下女神のモティーフはインドでは古い起源のもので，佛教彫刻の最初期から現われて魅力を添えているが，ここアジャンタでは上記した入口の左右上隅のほか，柱の柱頭部の飾りなどにも用いられ，侍女あるいは童女を伴う場合も少なくない。なおグプタ時代以降では，入口左右にヒンドゥー教の2河神，ガンガー Gangā とヤムナー Yamunā（ともに女神）を配するのが例となるが，アジャンタの左右2女神ではまだ単に樹下女神と見るべきようである。　図21,229　図62,127,128,挿10　図33,155,156　図59,106,165,挿28

IV 壁　　画

1　各窟の壁画の概要

アジャンタを特に世界的に有名にしている壁画は，現在剥落や損傷が多いながら，痕跡をも含めて約半数の石窟に残っている。最も豊富に存しているのは第1，2，16，17の4窟であり，これだけではとんどアジャンタの壁画を代表している観がある。そのほかでは，第9，10の2祠堂窟が，古代初期に遡る古画を若干残していて特に注目され，また後期の壁画の断片を多少とも保存しているものに，第6，7，11，19，21，22，26の諸窟があり，さらに彩画の痕跡だけならば，第4，15，20の諸窟でも認められる。しかしすべての石窟が元来壁画で飾られていたとはかぎらなかったらしく，未完成窟では彩画にまで及んでいないのはもちろんである。なお第1期の簡素な僧院窟(第8，12，13，15Aの諸窟)には壁画による荘厳の形跡は見当たらない。

以下，壁画のあり方と内容とを各窟ごとに順次眺めてゆくが，これについては本書の巻末見取図のほか，グリフィス並びにヤズダニの図録に，壁画の所在を示す見取図が収められており，参照されたい。[40]

1)　祠堂窟の壁画

礼拝の本尊であるチャイティヤすなわち仏塔(ストゥーパ)をまつる祠堂窟は，第1期でも第2期でも，同時代の僧院窟に比べてより念入りに造られているが，壁画による内部荘厳が必ずしも豊富であったとはかぎらない。それでも第1期の場合は，祠堂窟だけが壁画で飾られていたのであり，第2期の祠堂窟も第19窟および第26窟ともに，彫刻の豊富な荘厳のほかに，彩画が天井や側廊壁の随所に施されているのを見る。

第　10　窟

第1期窟でも最も古いこの窟の場合，古画は左右両側廊の壁の上半に帯状に長く描かれていた跡を残している。今は大部分剥落し去り，わずかに残ったところも煤(すす)でひどく黒化している上に，発見以来落書ですきまのないほどによごされてしまい(現在ガラスで保護されている)，図相はほとんど弁別しがたいほどであるが，壁画の内容については，ハイデラーバードの旧政庁やインド考古局で作製した模写[41]によって，ほぼその大要を知ることができる。まず左側廊の壁には菩提樹や仏塔を礼拝供養する王の行列などを描いてあり，古代初期の浮彫に対応するすこぶる古様な描法に成っている。これに対して右側廊には，奥寄りにシュヤーマ Śyāma (Sāma, 睒(せん))本生，その右方に続いて六牙白象(ろくげびゃくぞう)本生の長いフリーズがあり，これまた古代初期に遡るべきものに相違ない。シュヤーマ本生は，この名の仙者が山中で盲目の父母を養っていたところ，狩猟に来た王のために誤って射殺され，しかしそ

図4
図7,8
図1，挿17
挿32

17 第10窟 右側廊 シュヤーマ本生（古画）

の孝養の徳が天に通じ，もとどおり生き返ったという説話であり，また六牙白象本生は，国王の妃に生まれ変わったかつての象王の第2夫人が，嫉妬のために猟師を山中に派遣して，六牙を持つすばらしい象王を殺させるが，猟師の持ち帰った牙を見てたちまち悶絶し，地獄に落ちたという本生話である。この二つの説話は，ともに古くバールフット Bhārhut（前2世紀）やサーンチー Sānchī（前1世紀後期）の浮彫にすでに扱われており（様式的にも後者とほぼ並行するであろう），下ってはグプタ時代のアジャンタ第17窟でも，同じ主題の壁画を見ることができる（後述）。

なお第10窟には上記の古画のほかに第2期の壁画もあり，列柱に描かれている佛像などがそれである。八角柱の各面を数段に仕切り，そこに立坐の佛像を多数彩画し，また側廊の天井にも佛坐像を描いており，さらに柱間の長押の下面にも蓮華文様などが認められる。これらの図はみな第2期すなわちグプタ時代の様式を示すもので，当時の盛んな作画活動の間に描かれたことを示している。右側廊の下辺にわずかの部分を残す佛説法図なども，剝落し去った古画の上に描き加えたものに相違ない。なお本尊である佛塔（チャイティヤ）にも彩画を施した痕跡をとどめているが，これまたおそらく第2期におけるものと思われる。　図5,6,挿38　図2,5

第　9　窟

この窟もまた第1期と第2期とに属する2種の，様式的には違った壁画の断片を残している。彩画されていた箇所は，左右両側廊の壁のほか，正面壁内側と奥壁，身廊の三方をめぐる天井小壁，および列柱であるが，ここでも剝落が多く，図様はあまり明らかでない。古い壁画である程度図様の跡づけられるのは，正面壁の内側左（入口をはいって左の壁）に描かれているある龍王等の礼拝図と，左側廊の上辺を占める佛塔供養図などの長いフリーズぐらいである。ことに前者は第2期壁画がその上を覆って描かれていた関係で，彩色もかなりよく残っている。[35]以上の2図は第10窟の古画とほぼ同様式のもので，古代初期の浮彫と比較されるであろう。これに対して第2期の壁画は，身廊の天井小壁や列柱，また正面壁内側と奥壁とを占めていたもので，単独の佛像（おもに列柱）ないし脇侍を伴った佛説法図などを描いており，中には佛伝図らしいものも1～2認められる。[36]そのほか列柱の上部と天井小壁との間は，牧童に獅子・雄牛・鹿などを配した装飾的なフリーズで飾られていた跡を残している。[37]　図9　挿31

第　19　窟

第2期開掘の代表的なこの祠堂窟は，既述のように内外が豊富な彫刻で飾られているが，彩画による荘厳や佛像の図も少なくない。すなわち内部は，佛塔も柱も柱頭の飾りや佛像などもみな彩色された跡を存していて，かつてははなやかな色彩に輝いていたことが察せられる。壁画は，左右側廊の壁全体にわたって描かれている佛像　図148,153,挿28

18　第19窟 身廊右小壁と天井装飾画

の並列と，側廊並びに身廊の天井を飾る装飾画とである。側廊の佛像は3段に並べ描いて，左右壁から佛塔背後の壁にまで及んでいたもので，数がはなはだ多い。（図154）佛像の列は上2段が障屏を背にした坐像，最下段が多くは立ちまたは歩く佛像とし，たいてい両脇侍ないし供養の2飛天を伴うが，なお比丘を伴ったり，母子の施食を描くなどの変化も見られる。側廊の天井は図154からも窺われるように，蓮華唐草の連続文などで飾られ，また身廊の天井では垂木の間に，佛坐像と佛塔とを交互に多数描いている。（挿18）なお第26窟にも身廊の天井に装飾画があり，肋骨のように狭い間隔で並ぶ垂木と垂木との間が，草花や飛天などの小さい装飾画で埋（うず）められる。（挿37）

2)　僧院窟の壁画

僧院窟で壁画の存するのは第2期窟だけにかぎられるが，逆に第2期の僧院窟がすべて壁画で飾られたというわけではない。僧院窟で最も豊富に壁画を存しているのが，第1，2，16，17の4窟であることは前にも触れた。これらの4窟は石窟の章でも述べたように，ほぼ同種のプランに成り，したがって壁画のあり方も大体同じである。すなわちこれらの石窟では，彩画は正面廊（ただし第1窟を除く），広間四周の回廊，佛堂と佛堂前室（ただし第16窟には前室がない）の各壁面，並びに各部位の天井，広間や前室の柱など，ほとんど内部の全面にわたっていたことが知られる。壁の高さ4m前後，広間の回廊壁についていえば，幅も奥行も約20m（第2窟はやや小さい），その壁面には入口や窓，また奥の佛堂前室や祠堂，および十数個の房室入口が開口してはいるが（巻末見取図参照），残りの広い壁面はほとんどすきまなく，上から下へいっぱいに彩画されていたのである。（図69，123，挿29）その当初の壮観は推して知るべきであろう。現在では保存のよい壁面でも，下辺の壁画はたいてい剝落し去って跡をとどめておらず，残っているのはおもに上部だけで，それも剝落や損傷が多い。壁画の主題に関してはのちにも述べるが，大体説話画，佛像その他の尊像画および装飾画の三つのカテゴリーに分けられる。そして説話画における構図の展開から見ると，原則として，中央入口からはいって前廊を左へ，次いで左廊を奥に進んで後廊に曲がり，後廊中央の前室から佛堂の本尊にもうで，また後廊に戻って右折し，右廊を通って前廊へと帰ってくる順序，すなわち右繞（うにょう）（右まわり）しながら壁画を眺めて行く順序に，大体画面を構成していたことが知られる。

次にこれらの4窟から始めて，主要な僧院窟における壁画とそのあり方について概観してゆこう。

第　16　窟

この窟は4窟中最も古く，且つ開鑿年代も大体押えられる重要窟であるが，壁画の剝落は4窟中最もひどい。まず正面廊ではその後壁も左右壁も，さらに列柱上の長押内側も，みな彩画されていた形跡があり，しかしたい

19 第16窟 正面窟後壁左端 三道宝階降下

ていは剝落して，図相のある程度判明するのは，後壁左端部に描かれた，佛の三十三天より降下するいわゆる三道宝階降下を図したらしい大きい構図の一部分[*]と，長押内側に断片的に残るスタソーマ Sutasoma 本生（？）の図ぐらいにすぎない。この正面窟後壁の内側すなわち前廊の壁もまた剝落が多く，左側入口をはいった左に，象本生――国王に追放されて深い森の中を旅する飢えた七百人を救うために，崖から身を投げて自殺し，その肉を提供した慈悲深い白象の物語――に比定される図の一部を認めるだけである[*]。なお前廊左壁には右隣りの壁柱の面にかけて，幾つか散見される説話図の断片があり，機智によって数々の難問奇問に解答を与えた少年マハウシャダ Mahauṣadha（～Mahosadha，大薬）賢者の物語（大隧道本生中の挿話）を扱っているとする提唱があるが，剝落が多いために確かめることはむずかしい。

挿19

挿2

次に左廊ではまず，アジャンタ壁画の中でも特に傑出したできばえを誇るナンダ Nanda の出家物語を描いた図があり，剝落や黒化が多いながら，美女のほまれ高いナンダの妻の嘆きや，ナンダが佛によって出家させられる場面など，感動的なシーンが巧みに描かれている[*]。続いては過去七佛の並坐，さらに佛倚坐説法とこれに配する飛天の図[*]などが認められる程度である。右折して後廊の壁には，中央の佛堂をはさんで，左側に倚坐説法する佛（その坐る蓮華座の茎を２龍が支え持っている）を中心とした群像を，右側に同じく説法する佛と多数の聴聞者とをそれぞれ図してあり，ともに佛伝中のある場面を扱ったものとすることができるが，画面の剝落損傷がはなはだしい。

図19,20

図18,挿4

転じて右廊に進むと，その壁面が全部佛伝のいろいろのシーンに充当されているのを見るであろう。まず左方，この右廊に開口している三つの房室入口のうち，前廊側から第３と第２との間には，下から上へ順次，四門出遊らしい行列，樹下観耕と憂愁の父王夫妻，市内を行乞する佛，牧女の乳糜献与，２商主の施食の各場面を描き，また第２，第１房室入口の間には，左右を蓮華唐草文帯で仕切った中に，占相・競射・勉学および不明の図の４景を描いており，さらにその上方には，既述左廊のナンダ出家物語に匹敵するすぐれた宮廷内のシーンがあり，黒ずんで図相やや不鮮明であるが，貴人が円堂内に坐って女性等に囲まれている図と，美女（ただし脚だけしか残っていない）の眠る深夜の寝室の情景とが示されている。おそらく摩耶（Māyā）夫人の托胎の夢とその夢を王に報告するところとを描いたものと解される。なおその上方にも消えかかった図があり，あるいは森林中の太子の修行などを扱っているのかもしれない。最後に前廊に戻って，右入口をはいった右側の壁（前廊の右端部）では，剝落と損傷とでほとんど全く図相の跡づけがたい中に，長髪の仙者や婆羅門などの姿が認められ，そのうちの一人物には書銘で名前が記されていて，有名なヴィシュヴァンタラ Viśvantara 本生を描いてあったことが知られる[註]。

20 第17窟 正面廊 飛天供養と天井装飾画

21 第17窟 後室 スタソーマ本生（灌頂即位）

そのほか天井も第1窟や第17窟などのように，美しい装飾文で彩画されていたらしく，その形跡をとどめているが，右廊天井に少しく残る以外，ほとんどみな剝落し去っている。

挿4　なお，現在ボストン美術館の蔵品となっている壁画の小断片は，様式的に見てこの窟から剝ぎ取られたものに相違なく，あるいは左廊壁に描かれているナンダ出家物語の部分であった可能性も考えられる。これは前世紀に早く剝がされたもので，アジャンタ壁画の部分で窟外に収蔵されている唯一の例である。[10]

第 17 窟

第16窟と並んで5世紀の末頃に造営されたと見られ，壁画を豊富に保存している点ではアジャンタ随一であり，彩色も第1窟と並んで最もよく残っている。当窟ではまず正面廊後壁の上辺一帯に，あざやかな彩画の比較的よく保存されているのが目だつ。左端の図はヴィシュヴァンタラ本生に相違なく，これに続く貴人の行列と後宮内の歓愛の図も，あるいは同じ物語の連続であろうか。次に中央入口をはさむ左右の壁は，飛天の群れで占められているが，下方に三面宝冠の部分が見え，第1窟のような菩薩立像が描かれていたことは確かである。左は主神を囲む男女の神々，右は2組の男女神その他で，あるいは合掌しあるいは音楽を奏し，あたかも雲中を遊泳するように両足を後方になびかせながら飛翔するそのバックには，ごつごつした特異な表現手法の岩山が望まれ，その間に纖雄の可憐なキンナラ（人鳥）や仙人・矮人，また樹々や草花が配されるなど，なかなか雄大な景観である。飛天供養図の右方には，佛伝中の大きな事件，王舎城（Rājagṛha）における酔象降伏を，幾つかの情景に描いて物語っている図があり，なお中央入口の上には石窟の欲でも触れたように，過去七佛と将来佛である弥勒菩薩との8尊坐像を並べ，また飲酒遊楽のミトゥナ mithuna を幾つか配している。さらに正面廊左壁では輪廻応報の理を

（欄外注記：図20／図25,26,原5／挿20／図24, 原8／図23,原10／図21,22,原9）

22　第17窟 後廊　スタソーマ本生（部分）

23　第17窟 後廊　[illegible]

24　第17窟 後廊右壁　水牛本生

示す五趣生死輪の図と、マニバドラ Maṇibhadra というその名の書銘あるヤクシャ立像断片とが残り、またその隣り、正面列柱の左端上の長押裏には、第4窟の浮彫図と似た観音八難救済の図が断片的に存するほか、同じ正面廊の右壁には、多数の聴衆を前にして仏の説法する図2種が描かれる。このように第17窟の正面廊は壁画による荘厳が豊富に施されるが、さらに天井も格天井風に仕切ってその中に、変化に富む美しい蓮華文様を填めたもので一面に飾られ、またその中央入口の前では、円周内に蓮茎で六弁形を作り、各弁内に男神の上半身を放射状に配した風変わりな意匠の装飾を描いており、各神みな前腕を重ね合わせた形としているのも注目される。

挿30　図5, 挿20　図6, 7

中央入口をはいった前廊の左部には、窓との間に第10窟の古画と同じ主題の六牙白象本生図、窓と左入口との間に大猿本生——自ら橋となって配下の猿の群れを逃げさせた猿王の物語——の図、左入口の左に図相のあまり明らかでない象本生らしい図が続く。さらにこの前廊の左壁には、剣を横たえて坐る王または王子とこれをめぐる人々など、内容不明の物語図が展開し、また同じ壁の房室入口の右方から壁柱の左側面にかけては、彩色のかなりよく残るハンサ Haṃsa 本生の物語（後述第2窟の条参照）が描かれている。次に左廊の壁は全面ヴィシュヴァンタラ本生の図に当てられる。国の宝である大象を布施したために国から追放され、妻子とともに森林の生活にはいり、ついには妻子をも乞われるままに婆羅門に布施したというこの王子の徹底した布施行を、多数の連続する情景として描いた大きい構図の説話図である。進んで後廊にはいると、その左壁の上辺には、兵馬の相戦う内容未詳の図があり、下方の房室入口の左には、忘恩の男のために断崖から突き落とされた猿の本生（別の大猿本生）の図が識別できる。次に右に曲がって後廊の後壁左部では、全面がスタソーマ本生の物語で占められている。雌獅子と国王との間に生まれた子がやがて国王となり（斑足王という）、人肉の味を知って野性を取りもどし、

図45　図46, 図15, 挿34　図47, 48, 挿33　図49, 挿21, 22

森林の中に逃げて次々と諸国の王99人を捕え，最後のひとりとしてスタソーマ王を捕えたが，この王の尊徳のゆえにすべてが救われるに至ったという物語であり，多数のシーンが錯綜していて，一々の図相の解明はなかなか容易ではない。

次に仏堂前室では，左右の壁に仏伝中の二つの大きい奇跡の事件が描かれている。左壁は三道宝階降下，すなわち三十三天での説法を終えた仏が，三道からなる階段によって降下したという伝説を扱い，保存状態もかなり良好である。（図35～38, 原11）これに対して右壁は剝落が多いが，いわゆる舎衛城(Śrāvastī)の大神変を描いていたのに相違なく，外道を摧伏するために仏が化作したという多数の立坐の仏像を上辺に配し，（図39）その下方にはこの神変(奇跡)に驚嘆して仰ぎ眺める外道の群れや国王以下の人々を描いてあったようで，その一部がはっきりと残っている。[30] この前室の後壁で仏堂入口の左には，行乞して家の前に立つ仏と，その仏に子供を示している母親とを描いてあり，（図32, 33）その子供を仏の子ラーフラ Rāhula と見れば，あるいは仏の帰郷説法を意味するとすることもできようか。なお前室正面の豊富な装飾意匠に成る柱の下部にも壁画があり，（図34）しかし仏堂内は彫刻だけで壁画による荘厳は全然施されていない。

この石窟の右半分も既述の左半分と同様，壁面を埋めている壁画は比較的よく保存され，図相も大体たどることができる。まず後廊の後壁右部では，前室に近い所から順次，本生図らしい説話図，鹿狩りの王がかえって鹿に救われたというシャラバ鹿 Śarabha-mṛga 本生の図，母の象に孝養を尽くした子象を主題とする母扶養象本生の図，（原13, 挿23, 図12）次いで最も右の房室入口と後廊右壁との間に，第10窟と同様のシュヤーマ本生図と，旱天続きで池の水がかれ，仲間の魚たちが鳥の餌食となっているのを，天に祈り大雨を降らせて救った魚本生の図というように，いずれも本生話を扱った図が続き，剝落のはなはだしい後廊右壁の左隅にも，水牛本生図——おとなしい水牛に悪ふざけしたり軽蔑したりした猿が，同じことを婆羅門にも試みて捕えられ殺されたという物語の図が描かれる。（挿24）転じて右廊では，全壁面がシンハラ Siṃhala 物語の多数シーンから成る大きい構図で占められ，左廊の全壁面にわたるヴィシュヴァンタラ本生を扱った図と相対している。（図30～32, 原14）難破して漂着した島が人食いの羅刹女(女鬼)の島で，人々みな殺される中で，シンハラのみ空飛ぶ神馬に救い出されて故国に帰るが，島で彼の妻となっていた羅刹女が子を抱いて現われ，彼が応じないのを見て国王をたぶらかし，王以下宮廷内の人々を皆殺しして去ったため，擁立されて灌頂即位したシンハラは，大軍を率いて羅刹島(今のセイロン島)を征服し，羅刹どもを追放したという物語で，多くの情景が錯綜しているとはいえ，各場面とも詳細に描かれ，ことに象軍を船に載せて渡海攻撃するあたりは最も生彩に富む。なおこの右廊の両端を扼している壁柱の前には，後廊右壁との間では守門神，前廊

25 第17窟 前廊右壁 シビ本生（部分）

右壁との間では化粧する婦人と侍女等のあでやかな姿を描いている。 図53

最後に前廊ではその右壁の房室入口をはさんで，施眼のシビ Śibi 本生を[31]，またその上方に未比定の物語——軍 図25
隊の行進と貧者等に対する施食との２景を図している。(ともにあるいはシビ王本生の続きかもしれない)。次に 図54
前廊の右半部では，上辺一帯が鹿に関する物語に当てられており，おそらく溺れる男を助けたルル鹿 Ruru-mṛga の本生と，ニヤグローダ鹿 Nyagrodha-mṛga 本生——鹿の群れから毎日１頭ずつを国王の食膳に供することとしたが，孕んだ牝鹿の番に当たった時，その身代りとなった鹿王の物語——とを描いたものであろう。そのほか二つの窓の間には，山中で豪雨にあい熊の穴に逃げ込んで熊の世話になった忘恩の男が，村に帰ってから熊のありかを猟師に告げ，これを殺させたという熊本生の図があり，しかし画面の剥落と黒化とがひどく図相は明瞭でない。とにかくこの第17窟は以上の概観からでも窺われるように，説話画特に本生図が目だって多いのを特色とし，隣接する既述第16窟が仏伝図を主に描いているのと全く対照的である。

なお第17窟で見逃せないものに，天井や柱などに一面に施されている装飾画がある。正面廊の天井装飾については先に触れたが，広間の天井の場合は，中心部に同心円帯を重ね，その四方を方形に囲んで幾条かの文様帯とし，各帯をすばらしい蓮華唐草などの文様で埋めている。図43ではその円形中心部と方形帯との接点のあたりを
示しており，雲中に男女の飛天が供養する形も，もちろん装飾的要素にほかならない。図41～42は同じくその方 図43
形部文様帯の部分であり，外方の流麗な蓮華唐草連続文様のほか，中間帯に描かれている図様が特に注目される。 図41,42
柱で仕切って人物や鳥獣・キンナラなどを配し，説話図的なものもあれば供養図もあり，いずれも簡潔で素朴で楽しい表現に成っている異色の装飾意匠である。方形部の文様では蓮華文や幾何学文・波状連続文のほか，鳥獣の下半身を文様化して波状にうねらせた，複雑で空想的な形のものもあり，どの文様もすこぶる変化と独創性に
富む。図40は前廊の天井中央部から広間天井の一部を見渡したもの。この蓮華を中心とする円形部は，おそらく 図40
円蓋形天井をかたどる意味であるに相違ない。なお広間を取り巻く八角の列柱もまた，全面草花文その他種々の
文様や人物像などで彩画され，中には図34のような，鼓腹の２ヤクシャが並坐して楽器を奏している愛すべき図 図44
様のものも存しており，当初の広間のはなやかさがしのばれる。 図34

第 1 窟

転じて最も川下にある第１窟は，既述のようにプランの最も整った，建築的にきわめてすぐれた僧院窟で，大きさも形も前述の第17窟とほとんど等しいが，その正面の荘厳は，列柱の柱頭や軒蛇腹，また中央入口の周りを
飾る浮彫だけであり，ほかの主要窟におけるような，壁画による荘厳が正面廊後壁に施されていた形跡は見当た 図55,56,60～62

らない。しかしこの窟では広間の四周の回廊が壁画で美しく飾られていたのであり，彩色の保存も割合いによく，第17窟とともに最も注目される。

まず前廊では，中央入口をはいった右の壁に未比定の図があり，剝落がひどい。宝冠を戴いた玉座上の王らしい貴人に対し，数人の頭巾をかぶった，明らかに外国から来たと見られる人物が貢物をささげているところを中心に，多数の人物を配した構図に成る。（図75）かつてはペルシアのサーサーン Sāsān 王朝ホスロー Khosrou の使節が，西インドのチャールキヤ王朝プラケーシン２世に拝謁している図であろうと解され，特に注目されたが，現在ではそのような歴史的シーンをこの仏教窟の壁画に期待するわけにはゆかないというのが通説となっており，おそらくある本生譚を扱った図と見るべきものであろう。同じ前廊では中央入口をはいった左の壁に，有名なシビ王本生の図を比定することができる。（図76,79）鷹に追われて助けを求めて来た鳩の命に替えて，自ら腿の肉を切り取り，これを秤量して与えようとした慈悲深い王の物語で，右方に大きい秤の描かれているのが目につく。これに続く左方の窓の上から左入口の上にかけては，剝落が多いながら，寝台に横たわる婦人を中心とする後宮の場面，門前に聖者らしい人物が立って布施をこう場面，（図77）宮女等が今は全く剝落し去った王妃(？)を囲む場面などが描かれるが，なんの説話であるかは明らかにしがたい。さらにこの前廊の左壁にも，龍王とこれによりかかって媚態を示す龍女とを中心に，舞踊したり伴奏したり食べ物を運んだりする女の群れを描いた説話図の部分が残る。

次に左廊では第１房室の上方に，蛇の身でありながら聖行に励み，猟師どもにひどく苦しめられてもよくこれを堪えしのんだサンカパーラ Saṅkhapāla (Śaṅkhapāla) 龍王本生の図があり，（図78）これに続いて残りの左廊壁全面にわたり，マハージャナカ Mahājanaka 王本生に比定されている物語図のさまざまのシーンが展開する。（図81）画面の状態は比較的良好で，彩色のあざやかに残る箇所も少なくなく，そこには王宮内の王と王妃や美女のダンス，（図80,85，図82）仙人との対話，（図83）騎象や騎馬の行列，（図86）大都市における雑踏など，はたして物語と対応するかどうか明らかでない情景が続き，マハージャナカ王本生に比定する提説そのものも疑わしいが，どのシーンもみな，この壁画が描かれた時代におけるインド人の生活や風俗をそのまま写し出しているのに相違なく，風俗画として見ればより以上の興趣を

26 第1窟 佛堂前室左壁 降魔（全）

おぼえる。後廊壁左部の上辺に残る壁画も，聖者への施食や珍しい灌頂の場面を含んでいて，やはり同じマハージャナカ王本生の一部ではないかとされるが，はたしてどうか。なお上記灌頂図の下方には，夫の不在中にいい寄った浮気男を次々と籠の中に閉じこめたという賢い妻アマラー Amarā の物語（大隧道本生または大薬物語中の一挿話）に比定される図が部分的に残っている。

図69, 84, 87～89
図84, 別18

この後廊では佛堂前室に近い左右の壁を飾って，アジャンタ壁画中の白眉として有名な《美しい菩薩》の像1体ずつが描かれる。ともに小さい睡蓮の花を手にしており，いわゆる蓮華手（Padmapāṇi）菩薩すなわち観音菩薩にほかならない。膝のあたりから下を失い，また諸所に剝落部分もあるが，菩薩の尊容はその彩色とともに比較的よく保存され，中央奥の本尊佛に対する左右の脇侍菩薩としてふさわしい，堂々たる偉容を示している。しかも単独の像ではなく，両者ともに周りを男女の侍者や供養者がとり巻き，またバックを奥深い山中の風景として，岩や樹々・草花の間に，飛天や寄り添う男女神や奏楽のキンナラ，さらに鷲鳥や猿などを配しているその扱い方に注目したい。次に佛堂前室にはいれば，その左壁にはアジャンタにおける佛伝図中の圧巻である降魔の図がある。佛の左右にはお化けのような顔々を並べて魔軍がひしめき，また前景には佛を誘惑しようと図る魔女たちが媚態を示している。これと対向する右壁の図は，上辺に数段の列をなす立坐の佛像が蓮茎の間に並ぶ構図で，おそらく第17窟前室の場合と同じく，舎衛城の大神変（奇蹟）を描いていたのであろう。下辺がすっかり剝落して図相のたどれないのがうらまれる。この前室ではさらに佛堂入口の左右壁にも壁画があり，前記後廊の蓮華手に類した像容の菩薩または門衛神1体ずつを描いてあったようで，その菩薩または神と妃との一部や，背景の隅に配されてあった猟師夫婦の姿などが，右方の壁にわずかに認められる。

図71～74
別17
図70～72
図92, 別16, 挿26
図93

後廊壁の右部では既述の菩薩の図に続いてその右隣りに，チャンペッヤ Campeyya 本生に比定される図の数景が残っている。チャンペッヤという龍王が龍身から脱することを願って聖行に励み，蛇取りに捕えられて国王の前で龍のダンスを踊って見せたが，のち自由を取りもどして国王に十分報いたという物語である。この後廊の右壁には壁画がなく（左壁の場合も同じ），次いで右廊壁も，もちろん全面にわたって彩画されていた跡を残してい

図90, 94

27 第2窟 正面廊左祠堂後壁 銘文 ((Kṣāmivādiḥ))

るが，おもにコウモリのために荒らされて，図様のたどれるところはほとんどなく，説話図らしい図の登場人物が幾つか断片的に見られるにすぎない。しかし前廊の右壁では，王と王妃とを中心として美しい侍女たちのそこここに立ちまた坐る宮中の景と，その右に続く牛などの見える断片図とが認められる。ある説話を扱ったものに相違ないが，手がかりになる示唆が見当たらず，未比定である。（図91，図95）

第1窟はまた天井の美しい装飾画が比較的よく残っていることで，アジャンタでも屈指の窟である。広間の天井は，相対面する柱と柱とを結ぶように，縦・横の広い帯条を引くことによって計25の方形区画を形づくり，そのうち中心にある区画だけを円形とする以外は，どの区画も数条の帯状パネルに区分し，その各パネルをさらに数個に仕切り，このようにしてできた大小の長方形や方形を，種々の文様や図様で埋めまたは彩色帯としており，青・緑・褐色・赤などの彩色もよく保存されていて，半ば剝げ落ちている現状からでも，そのかみの美観を想見することができる。おもな装飾意匠は，たとえば大きい長方形パネルでは，数頭の水牛や猪の下半身を文様化したものに花葉文を配し，また大きい方形区画では，尖り帽をかぶった異邦人(実際にはヤクシャ)の飲酒する図を描くなど，しかし最も多いモティーフは，蓮華・果物・鳥・象・牛・矮人などをそれぞれ単独にまたは2種組み合わせ，いずれも多かれ少なかれ変形ないし図案化したもので，中型方形パネルはたいていこれらで埋められているが，当時のインド人の装飾文様に対するすぐれた感覚と熟達した技法とを十分に味わうことができる。なお仏堂前室の天井装飾は，後述する第2窟の場合などと類似したもので，中心部を円形，周りを方形とし，それぞれを文様帯で飾るほか，円形を囲む方形の四隅には，蓮華を持って供養する形の飛天を配してあり，同種の円形と方形との天井装飾は広間中央部にも描かれていて，そこには男女カップルの飛天のなまめかしい姿も見られる。総じて天井には宗教的な意味を持つ図様を描かないのが伝統であったようだ。（図66〜68，原21；原22；図59；原19，20）

第　2　窟

この窟は既述の3窟に比べてやや小さいが，壁画の豊富に存する点では第1窟に匹敵するであろう。ただ遺憾なことに，比較的最近(20世紀初期)まで隠者ないし行者の住むところとなっていたため，煙火による壁画の損傷が多く，ことに天井画の著しい褐色変色が嘆かれる。様式的に見て第2窟の壁画は，4窟中最もおそいというのが通説である。

まず正面廊では，天井の装飾画が比較的よく残るのに対し，その後壁の壁画はほとんど全面的に剝落しおり，わずかに入口の左右上部などに小断片が認められるにすぎない。しかし宝冠を戴く菩薩の顔の一部や，山中の自然景をバックにして礼拝供養する男女の神々や，また神々の王インドラ Indra (帝釈天)の頭なども部分的に見え，（図96；原27）

28 第2窟 仏堂前室後壁右 千仏と書銘

そこにおそらく第1窟後廊壁の菩薩図ないし第17窟正面廊の飛天供養図に類した構図のものが描かれていたことを推定させる。この正面廊の左右の端には小祠堂(奥に房室を附す)があり，その中にも彩画の跡が存している。ことに右祠堂では，宮廷内における王の禅思，輿(こし)に乗った王妃(?)の追放，山中における分娩と川への捨て子などのシーンが判読され，本生図らしい図相であるが，まだ比定されるに至っていない。一方左祠堂のほうは，壁画がほとんど全く剝落しているにもかかわらず，書銘の存していることから，この堂の後壁には忍辱仙(にんにくせん) (Kṣānti-vādin) 本生*が，また右壁にはおそらくマイトリーバラ Maitribala(慈力) 王本生が，それぞれ描かれていたと判断される。[34]

挿27

次に正面廊の壁の裏側すなわち前廊の壁も，ほとんど全面剝げ落ちて壁画を見ない。しかし剝落と黒化のはなはだしいその左壁には，第17窟前廊左壁の図*と同様，蓮池に飛来して罠で捕えられた黄金のハンサ haṃsa(鵞鳥)が，国王の前に連れてこられて法話を説き，且つ助けてくれた猟師に報いたという，ハンサ本生に比定される壁画が残る。[35] これに続く右隣りの壁柱の一部から左廊の上辺，第2房室入口までの壁面には，仏誕前後の幾つかのシーンが連続し，兜率(とそつ)(Tuṣita) 天上の菩薩*や摩耶(まや)(Māyā)夫人の托胎の夢，婆羅門による夢占い*，ルンビニーLumbini 園における仏の生誕*などの場面を比定することができる。なお左廊第1，第2房室間の下辺の壁には，比丘ないし外道らしい剃髪の人たちの群れいる，半ば剝落した図がある。また第2房室入口上には趺坐する4仏（千仏図の残存か）が，さらにその右方，第3房室入口のあたりにかけては，いわゆる賢劫(けんごう)の千仏が描かれており，ヤズダニによれば11段で合わせて 110 の坐仏が数えられるというが，相当ひどく剝落している。

挿24

図112，図113

図114

後廊では，その左壁と右壁とに壁画がないのは第1窟の場合と同様である。奥の左祠堂と仏堂前室との間には，椅子に倚坐した比較的大きい仏像(大半剝落している)を中央にして，同じ蓮華から出ている蓮華座の上に坐った仏像多数を並べ描いてあり，おそらく舎衛城外における千仏化作(けさ)の奇跡を図したものであろう*。この図の右下隅には説法する仏と払子を持つ2侍者とが描かれ，蓮華座にはその図の寄進を記す書銘が部分的に読めるという。[36] 同じ後廊壁の，仏堂前室と奥右祠堂との間では，豪華な宝冠を戴いた菩薩の図の存した跡が認められる。剝落が多いが，山中の風景を背景にして供養する男女や飛天などをこれに配したもので，おそらく第1窟のそれに近い美しい菩薩図が描かれていたのであろう。

図124

次に仏堂前室では，左右の壁も後壁も全部が小さい仏坐像，いわゆる賢劫の千仏の図で埋め尽くされている*。後壁の右に書銘[37]があって，寄進のことを記してあったらしい*。やや雑な描き方ながらおもしろみがあり，前述した後廊壁の舎衛城の奇跡図における仏坐像や，後述する仏堂内の仏坐像とも違う手法である。この第2窟は珍し

図106,110,111

挿28

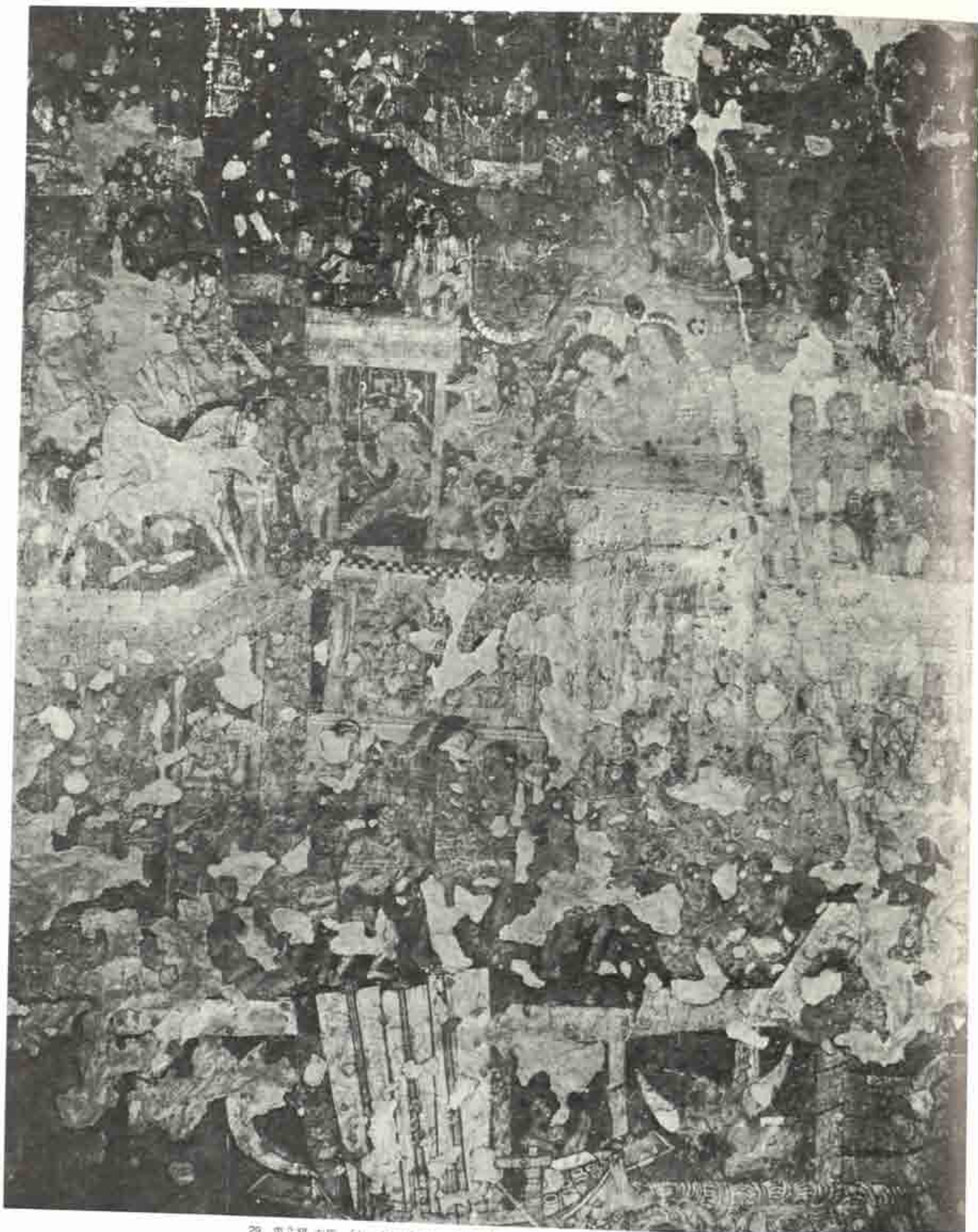
29. 第2窟 右壁 (上・左) ヴィドゥラ賢者本生 (下・右) プールナ賢者物語

く佛堂内にも壁画が描かれている。左右壁ではここでも佛坐像を並べているが，ほかの場合と違っていずれも説法印を結び，背後に障屏があり，払子を持つ２侍者(菩薩)を伴うもので，赤褐色や緑色などの彩色も，また隈取りやハイライトもかなりよく残る。この佛堂の前壁すなわち入口をはいった左右の壁にも壁画があり，侍者を伴う菩薩立像を１体ずつ描いている。右壁は明らかに蓮華手すなわち観音であるが，左壁のほうは水瓶を持ち，あるいは弥勒菩薩と見て差し支えないかもしれない。佛堂の左右にある二つの祠堂の左右壁もまた彩画で飾られ，保存状態もかなり良好である。奥左祠堂では左右の壁ともに，建物の中にひしめく多数の女性群を表わしている。供物をもって本尊である２体のヤクシャ像を供養するところと解されるもので，いろいろの姿態表現になる美しい女性等にまじって，醜悪な沙門らしい男たちも見えるが，一風変わった画法に扱っている。奥右祠堂の場合も同じく女性群を描いているが，ここでは岩や樹々を配した山中の景とし，遊び戯れる子供たちを伴うのも，本尊が子供等の神ハーリティー(訶梨帝母)だからに相違ない。柔らかい淡紅色に強く隈取りを施し，濃い赤褐色でくくった肉身の感覚的な表現は，アジャンタでもほかには見ない独特のものとして注目される。

図26　図102,103　図35,36

転じて右廊では，まず後廊との境にある壁柱に数人の人物が描かれ，次いで右廊壁の第３房室入口との間に，川で溺れかかった忘恩の男を自分の背に乗せて救助した鹿の物語，ルル鹿本生の図があったが，大半剝落して今は見えない。この第３房室から第２房室，さらにその右上辺にかけては，幾つもの場面にわたって物語られるヴィドゥラ賢者 Vidhura-paṇḍita 本生図が展開する。彩色の保存も割合い良好で，龍女がブランコに乗って恋人の訪れを待つ場面を初め，龍王の宮廷や賢者の法話，また賢者を賭けて王とヤクシャとが博戯をおこなう場面など，興味深い情景が熟練した筆致で描かれ，第２窟壁画の中でも最も生彩に富む箇所である。次に右面第２，第１房室入口の間には，プールナ Pūrṇa 前生物語に比定される図が描かれている。大船を幾度も航海して巨利を博したプールナが，佛の教えに帰依したことにより，兄の船が難破するのを救い，輸入した栴檀の材で精舎を作り佛を招いたという，いわゆる譬喩物語 (Avadāna) の一つであり，特に帆を揚げて航海する大船の描写が注目される。前廊に移ってその右壁は相当ひどく剝落しているが，房室入口の左側では，美女に囲まれた王の部分や，玉座に坐って剣を抜く王の足もとに，美しい女性が跪坐叩頭している場面など，比較的色あざやかに残っている（ただし人物の頭は全部削られている）。同じ房室入口の右側にも，王者らしい人物（菩薩ではあるまい）と数人の男女とを描いた，描法のやや粗雑な図の一部が認められる。しかしこれらの図がどのような説話を扱っているかは明らかにされていない。

図29　図115,116,118~120,別23　図29　図24　図117　図125

最後に天井の装飾画は，第１窟と並んで豊富に存しているが，既述のように褪色や変色が多く，ことに正面廊

から広間にかけては，全体に彩色の美しさが失われていて，まことに惜しまれる。この窟では，正面廊天井の中央から前廊・広間・後廊の各中央，さらに前室および佛堂の天井に至る中心線上に，大きい蓮華を中核にして周りを数重の文様帯でとり巻いた円形天井合わせて六つを配し，その他の箇所は第1窟広間の場合のように広い帯条で方形に区画し，その帯条や方形区画を幾つかの文様帯ないし彩色帯で填めている。なお奥の左右二つの祠堂も，美しい文様帯を重ねた円形天井の形式である。最も多く用いられるモティーフはここでも蓮華や蓮華唐草，ないしこれに鳥獣その他を配したもので，その変化に富む多様性と習熟した描写とには驚嘆させられるが，さらにいろいろの草花文・波状文・幾何学文や彩色帯を配し，また飛天やふざける矮人などをも自在に併用してあり，ほとんどすきまもないほどの装飾意匠である。また円形天井にあっては方形と接する三角形の四隅に，あるいは男女カップルの飛天を配したり（後廊），鬼面(kirtimukha)や摩竭(makara)魚の文様化したものを当てたり（奥左祠堂）するほか，佛堂の円形天井では愛らしいキューピッドに似た童子形飛天の雲中供養する姿としているのが注目される。

図98,99,106,121　図102,104　図122　図105,121　図104　図108

なお当窟はどの柱も複雑な形と豪華な浮彫意匠とで特徴づけられ，むしろ装飾の繁縟にわたるきらいはあるが，一部の柱の基部側面に描かれている壁画には，龍王夫妻や単独のヤクシャ坐像など，絵画的に注意すべきものも存している。

図124

その他の諸窟

以上四つの重要僧院窟に見られる壁画の概要を眺めた。アジャンタ壁画といえば，それらでほとんど尽きるとさえいえるが，なお多少とも壁画を残している僧院窟もあるので，以下そのあらましを見てゆくこととする。

まず第6窟は階上階下ともにごくわずかの壁画を残すにすぎない。階下では佛堂前室の左右の壁に，左に舎衛城の大神変，右に降魔の図を描いてあったが，剝落がひどく，左の神変図で中央の佛や多数の化佛，および摧伏された外道の群れの一部をたどりうる程度である。なおこの前室の後壁，佛堂入口の左右に，大きく門衛神を描いてあった痕跡がある。階上では前廊右端に開口する祠堂（佛三尊像の彫刻あり）の入口左右に，彩色の比較的よく残る門衛神とその妃，同じ祠堂の内部右壁に舎衛城の大神変らしい図の部分が存し，また奥の佛堂前室の左壁，佛立像の浮彫の足もとには，蓮茎と香炉とを持って跪坐する敬虔な男（比丘か）の，保存のよい小さい図が認められる。

図138

隣りの第7窟では，後面に2侍者を伴う佛の説法図と，摩耶夫人の托胎の夢らしい図とが，かろうじて判別されるだけで，かつては多く彩画されていたはずの壁画も，後世住みついた行者等の煙火によって，ほとんど全く

消え去っている。

次に第11窟では，正面廊の後壁，中央入口の左右に，大きく1体ずつの菩薩像を描いてあったもので，ことに右脇の像は左手に蓮茎を持ち宝冠を戴く上半身を残しており，背景が男女神やキンナラなどを配した山中の景として表わされているのも，第1窟の蓮華手菩薩にきわめて近い。また同じ後壁の左端，左の窓の左には，焔光を発する仏像の上半身がかすかに見える。なお正面廊の天井その他に蓮華唐草文様などによる装飾画も部分的に残っている。

図35

第21窟では大半剝落している中で，左廊壁に描かれた仏説法図がかすかに認められ，また前廊の天井などには蓮華その他による装飾画が一部残っている。

最後に小型の第22窟（巻末見取図参照）では，奥の仏堂内左壁に8仏の並坐する図があり，保存もよい。説法印と定印との仏坐像で，第4仏のみ倚坐とし，各仏の背後にそれぞれの菩提樹と童子形飛天とを配している。各仏の名称や一部の菩提樹名は書銘で記され，過去七仏と将来仏である弥勒（Maitreya）とを表わしていることが知られる（弥勒も如来形）。なおこの図の上下には卍字つなぎ文や，その間に鳥獣を配した装飾画が描かれている。

2　壁画の主題

前節でわれわれは壁画の認められる諸窟を順次まわって，各窟ごとにその壁画のあり方や内容をひととおり眺めた。それによっても，アジャンタ壁画がいかに豊富で且つバラエティーに富んでいるかを窺うに足りたと思う。いまその描かれている主題内容についていえば，仏教石窟寺院の内部を荘厳するためのものである以上当然のことながら，天井画や一部の柱絵など純然たる装飾的な壁画を除いて，いずれも仏教的意味内容を持つ仏教絵画であることはいうまでもないが，これを大別すれば尊像画と説話画との2類とすることができる。仏・菩薩など礼拝の対象となるべき諸尊や守護神の類を単独または群像的に描いているのが尊像画であり，これに対して仏の伝記や前生の物語その他の説話を扱っている叙述的な描写形式のものが説話画である。アジャンタではこの2類の壁画が各窟に相並んで描かれているが，全体を通観していえば，尊像画は比較的少なく説話画のほうが圧倒的に多い。これはおそらく，諸尊の像表現には彫刻が適し，叙述的な説話の描写には絵画が最適であるという関係からでもあったろうが，それにしても，尊像彫刻の展開で特色づけられるグプタ時代に，絵画ではここアジャンタにおいて，古代初期以来の仏教説話図が依然としておこなわれ，むしろそれが主流を占めていたのを見出すのであり，注目に値いする。

以下，この尊像画と説話画との別に，壁画の全体について総括するとともに，必要な若干の考察にもわたることとしたい。

1） 尊 像 画

壁画に描かれている尊像は種類が少なく，佛と菩薩とを主とし，ほかに門衛神や飛天がある程度で，これに装飾的に描かれた女神像・ヤクシャ像・龍王像の1～2例をあげうるにすぎない。

佛（如来）

尊像のうちでは数的に最も多いが，本尊佛を初め彫刻の佛像が多いためもあり，壁画の佛像では礼拝の対象的な性格のものはなく，佛説法図（聴衆を伴う）が存する程度で，たいていは多数像を並べ描いた装飾性の濃い用い方となっている。単独像は少なく，両脇侍または2飛天を伴い，ないしかたわらに供養者を描く場合もあり，像容も類型的で，坐像が多く，蓮華座や獅子付きの台座に結跏趺坐または倚坐し，説法印・施無畏印・定印とするほか，立像もある。佛伝図に登場する釈迦佛ももちろん同様の像容であるが，より自由なポーズに表わされる。

祠堂窟の第9，10の両窟では，八角柱の各面を数段に仕切って，立坐の単独像（供養者を伴う場合もある）を描いてあり，立像の多くが楕円形全身光を付けていて注目され，第19窟では両側廊の壁面を3段の佛像で全面的に荘厳し，また第10窟の側廊および第19，26窟の身廊では天井を佛像で飾っている。多数の佛の並坐するのは賢劫の千佛を意味し，同時に造像の功徳を強調するものと思われるが，千佛の表現は佛伝図中の舎衛城大神変図に発するもので，第2窟の佛堂前室のごとき，三方の壁を千佛で全面的に埋めているのは壮観というべく，なお同じ窟の左廊壁や佛堂の内壁にも，多数の佛の並坐する図が認められる。しかし多数佛でも，たとえば第9窟身廊の天井小壁の場合のように，説法相の佛倚坐像と2脇侍菩薩を中央にして，その左右に佛立像を配し，このようなグループを幾つも並べるほか，さらに単独の佛坐像をも多数並べ描いているものもあり，これは第7窟の佛堂で本尊に両脇侍とさらに左右3尊ずつの佛立像を配しているのと同じく，すでに大乗的な考え方に基づいたものと解することができる。しかし一方，第17窟では中央入口の上に過去七佛と将来佛である弥勒菩薩との8体が並列的に描かれ，第22窟の佛龕内では同じく並坐する七佛と弥勒とにそれぞれの菩提樹を添えた図があり（書銘あり），原始佛教以来の小乗的な佛・菩薩を表わしたものである（第16窟左廊にも七佛の図がある）。説法相の佛と両脇侍菩薩とを中心にして聴衆や供養者や飛天を配した大きい構図のいわゆる佛説法図は，剥落が多いながら，第16窟後廊の前室入口をはさんだ左右壁を初め，第7窟後廊左，第21窟左廊などにあり，これらはもちろん佛伝図とし

図5,6,9,挿38
図153,154，図5,挿18,37
図89,90
図109,110,111
挿26
図142
図31,99

て扱うわけにもゆかない。佛三尊の場合，両脇侍が頭光を付け，手に蓮華を持つものもあり(第7・19窟など)，やはり彫刻におけると同様，大乗的な佛・菩薩が意味されているとすることができよう。

菩　薩

成道以前の釈迦を意味する菩薩の像ならば佛伝図中にしばしば登場し，将来佛である弥勒菩薩も，過去七佛と [図112] 並坐して表わされた場合は，誤りなく比定することができる。しかし単に豪華な宝冠を戴きいろいろの装身具を [図31, 109] まとっただけの菩薩形については，はっきりした属性の示唆がないかぎり，何菩薩であるかは確定しがたい。第1窟の後廊には前室入口をはさんで左右の壁に，傑作として有名な《美しい菩薩》の大きい立像が1体ずつ描かれているが，ともに蓮華を手にしており，字義どおりの蓮華手 (Padmapāṇi) 菩薩，したがって観音を意味していると見なされる。これと同様の菩薩像は，第2窟および第11窟の各正面廊中央入口の左右に描かれていた跡があり， [図71~74] ことに第11窟では左手に蓮華を持った左方の菩薩の上半身がかなりよく残る。第17窟においても，同様に正面廊 [図25] 中央入口の左右，供養の飛天が群れ飛ぶ雄大な二つの図の下方に，菩薩の戴く三面宝冠の一部だけが残っていて，そこに菩薩像の存したことを示している。 [挿20]

このように入口の左右一対で描かれている菩薩の像は，本尊の佛像に対する脇侍的な性格を持つものであるに相違ない。しかし左右2体ともに観音を意味しているとして差し支えないかどうか。もっとも彫像や壁画における佛坐像では，両脇侍とも払子の場合と一方が蓮華を持つ場合とが見られ，必ずしも両者を厳密に区別していたようには見えないことも指摘しておこう。なお第2窟の佛堂では入口左右の内壁に蓮華手と水瓶を持つ弥勒(?)とを描いている例も存する。これら左右一対に描かれている菩薩像は，いずれも単独でなく侍者や供養者を伴うのが例で，第2窟佛堂の場合を除いては，第1窟の《美しい菩薩》で見るように，その妃や侍者・供養者などを多数伴った群像として，自然の風景の中にこれを描き，また上方に飛天の群れの供養飛翔するのを描く場合もあり，全体に説話画におけるような描写方式に依っているのが注意される。観音菩薩の図であることの明らかなものは，いわゆる観音の八難(『法華経』では七難)救済を描いた図で，彫刻では第4窟の例などがあるが，壁画でも扱われ [挿14, 15] た形跡が第17窟正面廊の列柱左端の長押裏に認められる。

その他

佛・菩薩以外の尊像画ははなはだ少ない。佛堂または祠堂の入口左右に門衛神を描いて守護に当たらせている例は，第1窟佛堂，第6窟階下佛堂，同階上前廊右祠堂にあり，そのほかでは第17窟正面廊左壁にヤクシャ・マニバドラ Manibhadra の像の痕跡，柱の装飾として描かれた第17窟の，楽器を奏でる鼓腹の2ヤクシャ像や払子 [図34]

図44, 図124　を持つ女神像，第２窟の龍王夫妻などをあげうるにすぎない。

2)　佛教説話画

アジャンタ壁画に佛教説話画の圧倒的に多いことは前にも述べた。純然たる装飾画や尊像画は別として，大部分の壁画は一見してもわかるように，叙述的で物語風な描写形式になり，それが大きな特色となっている。事実その描き物語っているところを佛教文献に照らして典拠を求めるのに，主題の判明ないし推定されるかぎり，いずれも佛教説話の範疇に属するものばかりである。ここで佛教説話というのは，大体，①釈迦佛の生涯に関する伝承としての佛伝（Nidāna, 因縁物語），②釈迦佛の前生における行為を中心として物語るジャータカ（Jātaka, 本生話），③種々の佛教的聖行為に関するいわゆる譬喩物語（Avadāna）の３類を指すものと見てよい。これらは原始佛教以来聖典の中で物語られ，同時に古代初期から佛教美術の主題として好んで表現されてきたものである。[36] アジャンタ壁画の題材となっている説話も以上の３類であり，そのほかにたとえば大乗佛教で展開した説話の類を扱った図が含まれているようには見えない。

説話は古来インド人の特に愛好したところで，ために多くの説話文学を残すことにもなったが，佛教徒もその例にもれず，伝道や教化の手段としても盛んに説話を利用した。それゆえ佛典の中にはいろいろの説話が収められ，潤いを添えているほか，多くの前生物語すなわち本生話を集めた『本生経』（経典をも『ジャータカ』という）や，もっぱら佛伝を説く佛伝経典をも生むに至った。一般に佛教説話は，同一説話でも幾つかの違った経典の中に伝えられ，内容的に多かれ少なかれ相違すなわち異伝のあるのが普通である。しかも佛典にはパーリ語やサンスクリット語の原典，中国で訳された漢訳佛典などさまざまのものがある。それらの中に伝えられている説話である以上，異伝の多いのも当然であるかもしれない。したがって美術作品における説話画の典拠を求めるいわゆる比定の作業も，なかなか容易でないことを知るべきであろう。アジャンタの説話画に関しては，すでに前世紀以来図相の解明が試みられ，[37] ことにフーシェによって顕著な成果が収められた。[38] しかし説話画の重要部分が剥落しているなどのこともあり，また主題の比定されるに至らないものや，また主題の提説されても不確かなものが，なお多数存している現状である。

次に前節で一応眺めた各窟の壁画の主体をなす説話画について，①本生図・譬喩説話図と②佛伝図との別にまとめ，これを表示することとする。[39]

凡 例

1. 各窟ごとに原則として右繞の順に番号を附して排次し，未比定図は番号に＊印を加えた。
2. 各図について，主題，位置，主要図録の図版，典拠の順にこれを示した。
3. 図録の図版の示し方は，初めに本書図版，以下略字で Y.[1]～Y.[4]=Yazdani, Gr.=Griffiths, H.=Herringham (India Soc.), Gh.=Ghosh.（後出参考文献参照）。
4. 典拠の示し方については，干潟龍祥『本生経類の思想史的研究』附篇，1954年，参照。ただし仏伝図の典拠は厖大にわたるので省略した。なお本生図で同一主題の図の遺例については，その所在だけを典拠の次に加えた。
5. 仏伝図の項には，仏伝とやや趣きを異にする神異説話をも扱うこととした。

本生図・譬喩物語図

第1窟

1 シビ Śibi (Sivi, 尸毘) 王本生 A [illegible][40] 前廊左部（中央入口と左窓との間）――図76, 79；Y.[1] V；Gr. 9T.
大荘厳論64；賢愚1（6）；増阿24・2；本生鬘2；衆経撰雑譬喩2；Bodhisattvāvadānakalpalatā 25.――Gandhāra, Mathurā, Amarāvatī.

2* 未詳 前廊左壁（房室入口上辺）――Y.[1] X a.（次の3の連続か）。

3 サンカパーラ Sankhapāla 龍王本生 左廊（第1房室入口上辺）――図78；Y.[1] XI；H. XXXVIII (45)；Gh. IX, fig. 3.
Jā. 524 (Sankhapāla)；Cariyā 20.

4 マハージャナカ Mahājanaka 王本生 左廊（ほとんど全面）――図80～83, 85～86；Y.[1] XII～XIX；Gr. 6L, 13A'；H. XIV～XV；Gh. X～XV, figs. 4～5.
Jā. 539 (Mahājanaka).――Bhārhut.

5* 未詳 後廊左端――図87（4または6と連続するか）。

6 マハージャナカ本生（?） 後廊左部（2房室入口間の上辺）――図69, 84, 88～89；Gr. 7L（4, 5, 6が連続するとの説あり）。

7 アマラー Amarā 物語 後廊左部（2房室入口間）――図69, 84（下方），別18；Y.[1] XXIII, a；Gh. XXI.
Jā. 546 (Mahā-ummagga 中の一挿話)；Mtu. II, p. 84～89 (Amarā-karmāradhītā)；有部雑事 XXVIII（大薬賢者物語〔前16頁4参照〕中の一挿話）――Bhārhut.

8 チャンペッヤ Campeyya 龍王本生 後廊右部（2房室入口の間と上辺）――図90, 94；Y.[1] XXXIV～XXXVI, a；Gr. 16N, 17～18P；H. XXVIII～XXIX, XL (50)；Gh. XXXIV～XXXVIII, fig. 10.
Jā. 506 (Campeyya)；Cariyā 13.

9* 未詳 前廊右壁――図91, 95；Y.[1] XXXVII；Gr. 19W；Gh. XL.

10* 未詳 前廊右部（中央入口と右窓との間）――図75；Y.[1] XXXVIII；Gr. 5S（かつてペルシア使節謁見の図とされたもの）。

第2窟

1 ハンサ（鵞鳥）本生 前廊左壁――Y.[2] XV～XVI；H. XXXIII (36).

Jm. 30(Hasti).——第17窟5参照。

4 マハウシャダ Mahauṣadha(大薬)賢者物語 前廊左壁(房室入口の右)——Y.[3] L～LI.

Jā. 546(Mahosadha); Mtu. II, p. 84～89; 有部雑事 XXVII～XXVIII.

第17窟

1 ヴィシュヴァンタラ本生 正面廊後壁左端——図29; Y.[3] LXIV～LXV; Gr. 59 C.——第17窟9参照。

2* 未詳 正面廊後壁左部——図25～26; Y.[3] LXVI; Gh. LVII～LVIII, fig. 15.(行列図と宮廷内部慶図, 1の連続とする説あり)。[85]

3 六牙象本生 前廊左部(中央入口と左窓との間)——図45; Y.[4] X, XI, a, XII, a～b; Gr. 63W; H. XXVII(29)(30).

——第10窟2参照。

4 大猿本生 A(猿王の橋渡し) 前廊左部(左窓の左右上辺)——Y.[4] XI, b, XII, c～e, XIII.

Jā. 407(Mahākapi); Jm. 27; 六度56; 雑宝12.——Bhārhut, Sānchi W.

5 象本生(?) 前廊左部(左入口の左)——Y.[4] XIV.——第16窟3参照。

6* 未詳 前廊左壁(房室入口の左)——Y.[4] XV.

7* 未詳 前廊左壁(房室入口の上辺)——Y.[4] XVI.

8 ハンサ(鵞鳥)本生 前廊左壁(房室入口の右)——図46, 図15, 挿34; Y.[4] XVII; Gr. 64 S; H. XXV(27), XLI(54); Gh. LXVIII, fig. 18.——第2窟1参照。

9 ヴィシュヴァンタラ(ヴェッサンタラ)本生 左廊(全面)——図47～48, 挿33; Y.[4] XIX～XXVI; Gr. 65R; H. XXIII(25), XXXV(39), etc.; Gh. LXIX～LXXI, fig. 19.

Jā. 547(Vessantara); Cariyā 9; Jm. 9(Viśvantara); 六度14; 太子須大拏経; 菩薩本縁3; 有部薬事 XIV; 有部破僧事 XVI; その他.——Bhārhut, Sānchi N, Mathurā, Amarāvatī, Gandhāra, Ajanta(第16窟2, 第17窟1).

10 大猿本生 B([illegible]) 後廊左壁(房室入口の左下部)——Y.[4] XXIX, a.

Jā. 516(Mahākapi); Jm. 24; 六度47; 有部破僧事XV.——Bhārhut.

11* 未詳 後廊左壁(房室入口の左・上)——Y.[4] XXVII, c, XXVIII.

12* 未詳 後廊左壁(房室入口の右)——Y.[4] XXIX, b.

13 スタソーマ Sutasoma 本生 後廊左部(全面?)——図31, 39, 挿21～22; Y.[4] XXX～XXXVII; Gr. 66J.

Jā. 537(Mahāsutasoma); Cariyā 32; Jm. 31(Sutasoma); 六度41; 賢愚経8; 雑宝52; など.——Ajanta(第16窟1), Aurangabad(第3窟).

14 シャラバ Śarabha 鹿本生 後廊右部(左房室入口の上)——Y.[4] XLV, b, XLVI.

Jā. 483(Sarabha); Jm. 25 (Śarabha).

30 第17窟 正面廊左壁 五趣生死輪

15 母扶養象本生 後廊右部(2房室入口の間)——別13, 挿23; Y.⁴ XLVII~XLVIII; H. XVIII(20)~XXI(23).
Jā. 455(Mātiposaka); 菩薩本行27; Mtu. III, p. 129~133(Hastimikā); 雑宝15.

16 シュヤーマ本生 後廊右部(右端下部)——別12; Y.⁴ XLIX, b; H. VI(8).——第10窟1参照.

17 魚本生 後廊右部(右端上部)——Y.⁴ XLIX, a; L, a.
Jā. 75(Maccha); Cariyā 30; Jm. 15(Matsya).

18 水牛本生 後廊右壁——挿24; Y.⁴ LI, a.
Jā. 278(Mahisa); Cariyā 15; Jm. 33(Mahisa); 生経30.

19 シンハラ Simhala 物語 右壁(全面)——図50~52, 別14; Y.⁴ L, d, LI, b, LII~LXIII, LXIV, a, LXV, a~b; Gr. 67~79P; H. XVII(19), XXXVII(43~44).
Divy. 36(Siṃhala-avadāna); 有部毘奈耶 XLVII~XLVIII; 六度37; cf. Jā. 196(Valāhassa).

20 シビ王本生 B 前廊右壁(房室入口の左右)——挿25; Y.⁴ LXV, c, LXVI, a~c; Gr. 82Q; H. IV(5), XVI(18), XXXIX(47), (書銘あり).
Jā. 499(Sivi); Cariyā 8; Jm. 2(Śibi); Mahajjātakamālā 23; Avadānaśataka 34; 百縁33.

21* 未詳 前廊右壁(房室入口の上)——図54, Y.⁴ LXVI, d, LXVII.

22 ルル鹿本生 前廊右端——Y.⁴ L, b~c, LXVIII; Gr. 83T; H. VIII(10).——第2窟2参照.

23 熊本生 前廊右部(2室間)——Y.⁴ LXIX, a~b; Gr. fig. 28.
智度 XLIX; 婆沙CXIV; 有部破僧事XV.

24 ニヤグローダ Nyagrodha 鹿本生 前廊右部(中央入口と窓との間)——Y.⁴ LXX; Gr. 84.
Jā. 12(Nigrodha-miga); 六度18; Mtu. I, p. 359~366(Nyagrodha-mṛga); 道略集雑喩20; 大荘厳論70; 智度 XVI.
——Bhārhut.

25 足跡善知童子本生(?) ——Gr. 142 f.
Jā. 432(Padakusalamāṇava); 有部雑事 XXIX.——Patna, Bodhgayā, Sānchi II.

26 五趣生死輪 正面廊左壁——挿30; Y.⁴ IV, c~VII, a; Gr. 56~57A.
Divy. p. 298~301(nirvāṇa-maṇḍala); 有部毘奈耶 XXXIV(生死輪).

仏伝図 (附)供養図

第1窟

1 ナンダ Nanda 出家物語(?) 前廊左部(左窓・左入口上辺)——図77; Y.¹ VI~IX; Gr. 10~11 R & U; H. XLI(53).

2 降魔 仏堂前室左壁——図92, 別16, 挿26; Y.¹ XXVIII, XXIX; Gr. 8X; Gh. XXVI, XXVII, fig. 8.

3 舎衛城(Śrāvastī)の大神変(奇跡) 祠堂前室右壁——図93; Y.[1] XXIII; Gr. 15 O.

第2窟

1 兜率(Tuṣita)天上の菩薩の説法 左廊(第1房室入口の上辺)——図112; Y.[2] XIX; Gr. 25~26L.

2 摩耶(Māyā)夫人の夢(托胎)
3 夢の報告 } 左廊(第1房室入口の左)——Y.[2] XVIII, b; Gr. 25.

4 夢占い 左廊(第1・2房室入口間の上辺)——図113; Y.[2] XX~XXI; Gr. 27L.

5 ルンビニー Lumbinī 園に向かう 左廊(第1房室入口右)——Y.[2] XXIII; Gr. 28L.

6 生誕
7 七歩 } 左廊(第1・2房室入口間中辺)——図114; Y.[2] XXII; Gr. 28L.

——(以上1~7は一連の構成)——

8* 未詳 左廊(第1・2房室入口間下辺)——Y.[2] XXII(下部)。

9 舎衛城の大神変 後廊左部——図124; Y.[2] XXVII.

第6窟

1 舎衛城の大神変 階下祠堂前室左壁——Y.[3] II, a.

2 降魔 階下祠堂前室右壁——Y.[3] III, c, IV, b.

3 舎衛城の大神変(?) 階上前廊右祠室右壁——Y.[3] VIII, b, IX, b.

第7窟

1 最初の説法(?) 後廊左部——Y.[3] XI, a.

2 摩耶夫人の夢(?) 後廊右部——Y.[3] XI, b.

第9窟

1 龍王の礼拝(古画) 前廊左部——挿31; Y.[3] XV, a, XVI, a.(供養図)。

2 佛塔(stūpa)礼拝供養(古画) 左側廊左部——Y.[3] XVI, b~c.(供養図)。

3 供養者の群れ(古画) 左側廊右部——Y.[3] XVII, a.(供養図)。

4 三迦葉(Kāśyapa)の帰佛(?) 後廊——Y.[3] XX, b.

5 帝釈窟説法(?) 後廊——Y.[3] XVIII, a.

6* 未詳 後廊——Y.[3] XVIII, b.

第10窟

1 王の菩提樹供養(古画) 左側廊——別1, 図8; Y.[3] XXIV, a, XXV~XXVII.(供養図)。

2 王の佛塔供養(古画) 左側廊——Y.[3] XXIV, b, XXVIII, a.(供養図)。

3　王の佛塔(?)供養(古画)　左側廊——図7; Y.[3] XXIV, c.(供養図)。

4　佛と片目の比丘(佛伝図か)　左列柱第18(佛塔左後)——図6; Y.[3] XXXVI, a.

第16窟

1　三道宝階降下　正面廊後壁左端——挿19; Y.[3] XLVI, a, XLVII ; Gr. 52 b.

2　ナンダ出家物語　左廊(第1・2房室入口周辺)——図19~20, 別2; Y.[3] LII~LIV; H. XXXIV(37), XXXV(38); Gh. III.

3*　佛説法(佛伝図か)　後廊左——Y.[3] LVI, c, LVII, a.

4*　佛説法(佛伝図か)　後廊右——Y.[3] LVIII.

5　四門出遊

6　閻浮(jambu)樹下の静観　右廊(第3・4房室入口の間)——Y.[3] LX; Gr. 49B[a].

7　牧女の乳糜施与

8　2商主の施食

9　王舎城(Rājagrha)訪問(?)　右廊(第3・4房室入口の間上辺)——Y.[3] LIX ; Gr. 50B[b].

——(以上5~9は一連の構成)——

10　摩耶夫人の夢(托胎)

11　夢の解告　右廊(第1・2房室入口間の上辺)——Y.[3] LXI~LXII.

12　阿私陀(Asita)の占相

13　勉学

14　競射　右廊(第1・2房室入口間)——Y.[3] LXIII ; Gr. 45B.

——(以上10~14は一連の構成)——

第17窟

1　酔象降伏　正面廊右端——図23, 別10; Y.[3] LXIII~LXIV; Gr. 62H; H. I(1); Gh. LXVI, fig. 17.

2　三道宝階降下　佛堂前室左壁——図35~38, 別11; Y.[4] XXXVIII~XL, a; Gr. 54 L; H. XXII(24); Gh. LXXIV~LXXV, fig. 20.

3　舎衛城の大神変　佛堂前室右壁——図39; Y.[4] XLII~XLIII.

4　佛と母子(婦羅睺羅か)　佛堂前室後壁左——図32~33; Y.[4] XL, b, XLI; H. VI(7).

第21窟

1*　佛説法(佛伝図か)　左廊(第3房室入口上辺)——Y.[4] LXXVII.

前掲の表を総括すると，本生図・譬喩物語図(両者の区分をつけがたいので一括する)の数は，比定されているもの38(疑わしいもの4を含む)，未比定のもの14，合わせて52；また佛伝図は比定36(不確かなもの10を含む)，未比定4，計40となり，ほかに佛供養図6(いずれも古画)がある。これは剝落の多い現状において認められるもので，描かれた当初の豊富さはこれに倍するほどであったのに相違ない。本生図関係では第17窟が断然多く，これに次ぐのが第1窟，第2窟であり，一方佛伝図関係の多いのは第16窟，次が第2窟ということになる。もっとも窟によっては大壁面に多くの情景を配して一つの物語を描く場合もあり，それが佛伝図であれば一々の情景を1図として数えることもあり，数的にその多い少ないを比較することは困難であるが，壁画の最も豊富な四つの窟について見るのに，各窟における本生図，佛伝図の比重は，大体数字の示すところと一致している。

次に各窟における本生図と佛伝図とのあり方については，必ずしも一定していなかったように見える。全体的に本生図が多くの壁面にわたって描かれているが，第16窟だけは佛伝図が主となり，反対に第17窟では本生図が大部分を占める。また主題の繰返しも少なくなく，本生図ではヴィシュヴァンタラ本生や六牙象本生・ハンサ本生などが重出し，佛伝図では舎衛城の大神変(奇跡)・降魔・三道宝階降下が，それぞれ2図ないし3図見出される。しかしこれらの本生図も佛伝図も，窟ごとに計画的にその描かれる場所や情景の配置などを定めていたようには見えない。このことは各説話の描写形式においても一般に見られるところである。

3)　説話画の描写形式

ここでアジャンタ壁画の過半を占める佛教説話画の，特にその構図や描写形式の特異性についても述べておかねばなるまい。すなわち，一々の図がその扱っている主題をどのように画面において描写し物語っているかの問題である。アジャンタでは一見してもわかるように，どの図も錯綜した情景描写になっていて，保存状態の比較的よい箇所でも，物語の展開を画面の上でたどることはなかなか容易でない。それはアジャンタひいてはインドの説話画が，物語の描写に特異なものを持っているからにほかならない。したがってこの壁画における説話描写の種々相や，その間に見られる原則的なものをわきまえておくことは，壁画を理解する上での必要な前提条件でもあるわけである。もっともこれを具体的に詳述するためには，それぞれの説話画について，全体の構成を示す写真ないし模写の類を用意する要があるが，いまはそのいとまがない。よってここでは，説話画において観察される描写上の特質に関し，要約的に述べるだけにとどめる（以下例示する場合，先に掲げた説話画の表における各窟の図の番号を併記することとする)。

(1) アジャンタでは，一主題で大画面にわたり多数の情景を配して描写される長編の説話画もあれば，主題を異にする幾つかの図を一壁面に並べ描いて一々の図が比較的簡単なものもあるなど，一様ではないが，主題の比定されている図について見るのに，簡単な図相のものにあっても，1構図1情景という最も単純な形式はまれで(ただし魚本生〔第17窟17〕は1図1景か)，たいていは物語の展開に応じて2景以上にこれを描写するのが例となっている。たとえば挿24の水牛本生(第17窟18)はそのきわめて簡素な描写の一例であるが，それでも，悪ふざけする猿に目隠しされている水牛と，猿を振り落として突き殺そうとする水牛との2景から成っているのが看取されよう。同様に佛伝中の一挿話を扱った図23の酔象降伏図(第17窟1)も，町中の人々を恐怖に陥れながら

図23

驀進する酔象と，右端に立つ佛(この図では見えない)の前でおとなしくなって跪く同じ象とを，左から右へと連続的に描いて，説話の進行を示しているのである。

(2) 一つの説話を二つ以上の情景で示す場合，横に長くフリーズ式に配してゆくものと，上下左右適宜に配置して構成するものとの2形式が見られるが，いずれの場合も情景の配置と物語の展開とが必ずしも一致しない。フリーズ式では左から右へ情景の移行する場合が多いが，ときにはその反対の場合もあり，また情景も逐次移行するとはかぎらず，したがって右繞礼拝しながら眺められる配置になっているとはいいがたい。一方上下左右に適宜情景を配するのは，壁面が高く上下にも配置しえたことと関連する。しかし適宜といっても，たとえば天上の景を上方とし，海に関する情景を下方に配するなど，合理的な配置への考慮はもちろん払われたようである。

図23，別10

例示すれば，既述の酔象降伏図などは情景の左から右へ逐次移行する典型を示しており，また第2窟左廊の佛伝

図112，図113

図数景(第2窟1～7)では，天上の菩薩を左上方に，次に托胎の夢に関する2景を左下方に配し，続く古夢は右

図114

上方に転じ，ルンビニー行と生誕との景はその下方に描いていて，情景の配置としては上下と左右移行との併用

図50～52，別14

といえる。しかしこれらはなお簡単な部に属するもので，第17窟のシンハラ物語図(第17窟19)やヴィシュヴァン

図47，48，挿33，挿29

タラ本生図(第17窟9)，また第2窟のヴィドゥラ賢者本生(第2窟3)やプールナ商主物語(第2窟4)ともなれば，説話の展開に応ずる情景の数ははなはだ多く，しかもそれらは演じられた舞台別に配置され，必ずしも一定方向への逐次移行とはなっていないのである。

(3) 上記の情景配置と関連して，説話の語る事件の演じられた舞台別に，たとえば王宮内とか山中とかの別に，情景をそれぞれまとめて描写している場合が多いのも，著しい特色としてあげられる。そこには物語の展開順序と合致しない情景配置も見られるゆえんである。先に触れた第17窟左廊のヴィシュヴァンタラ本生図のごとき，われわれは6種の舞台と総計30景を越える場面とを区別することができるが，その複雑さまた推して知るべ

きであろう。本書の図版でこれに類する多数情景のほとんど全構図が見られるのは，図80以下のマハージャナカ王本生図（第1窟4）で，画面の保存もかなりよく図版また鮮明であるが，ここに描写されている多くの情景が，はたして南伝『ジャータカ』の中に伝えられている説話によって，十分説明しうるかどうか，いささか疑いなしとしない。さらに図84，87～89に示した同じ窟の後廊左部を占める数景の図（第1窟5～6）も，同一本生図の続きかとする提説があり，しかしこれまた解明のきわめてむずかしい課題である。

図80～83,85,86
図84,87～89

（4） さらに説話画の描写においては，相隣る情景と情景とを区分する仕方もまた注目される。一般に各シーンは登場人物や動物の動作・事物の配置などでそれぞれ構図的にまとまりを持つが，このようなシーンを隣りあうシーンから区別するのに，アジャンタでは特別に界線を引いたり仕切ったりするようなことはほとんどなく，多くは次々と連続的に左右また上下に描いてゆくのが例である。しかしそれにも，全然仕切りを設けずに情景を接続し，ないしは一部を重ねてゆく場合と，多少とも情景を区分する工夫をしている場合とがある。先に例示した水牛本生図や酔象降伏図などは前者の例であり，図45の六牙象本生図（第17窟3）も，この図で見られる範囲の画面に関するかぎり，同じく連続的描写の例とすることができる。もっともこの六牙象本生図では，1構図の中に3景を連続的に描いてあり，ほかの場合とはやや趣きを異にするが，牙を自ら抜こうとする主役の白象に対し，その足もとにひれ伏して懇請する猟師，すでに牙を得て天秤棒で担ぎ上げようとする猟師，担いで遠ざかって行く猟師と，同じ猟師を3度描き，これによってそこで演じられた事件の経緯を容易に視覚に訴えさせようとしたもので，古代初期以来の説話画における特異な描写方式の伝統が，ここにも継承されていて興味深い。

図45

情景を区分するための工夫としては，一種の仕切りの意味で樹木・山岩・建造物などの添景を用い，中でも建造物の柱や屋根で情景を仕切る場合が少なくない。たとえば図76～77のシビ王本生図（第1窟1）や図94のチャンペッヤ本生図（第1窟8）などがそれである。さらに建造物でも特に門が新しい情景への転移を示すのにしばしば用いられている。図81の中央左寄り下方や図86で見るように，門はたいてい独立的に描かれ，そこから王の行列が出てくるなどの描写で次の情景が始まることになる。

図76,77
図94
図81　図86

（5） またアジャンタの説話画は，多数の情景を配しているのとあいまって，画面が全体的にすこぶる錯綜し，登場する人物や動物，ないし樹々や建造物などですきまなく埋められているのを特色とする。これは，一々の情景描写において，絵師が自由に必要な人物や事物のほかにその他大勢を，余地のあるかぎり描き加えて画面をにぎわせたことと関連する。それゆえ，王宮内のシーンといえば王の周りを王妃や多数の宮女等で埋め，布施の図では婆羅門や沙門が群れ集まり，仏説法の図となればさまざまの聴衆が描き並べられるなど，むしろ繁縟にわた

図80,81,119,120
図29　図35～38

る構図を作り上げるのが普通となっている。それは同時に，説明のつきかねる情景をも生み，主題の物語がどこまで忠実に壁上に描写されているか，あるいは物語の異伝によるのではないかなどの疑いをさえさしはさませることにもなる。たとえばシビ王本生図において，図79の左半，王宮内の王その他を描いたシーンのごとき，はたして何を表わしているか測りかねるなどがそれである。

図79

（6） ここで説話画の典拠についても触れておく要がある。先に掲げた表では，比定されている本生図・譬喩物語図にはそれぞれ典拠を註記して示したが，これは断わるまでもなく，それらの佛典（正確にはその所収の説話）に拠りながら壁画が描かれたというのではなく，壁画に描写されている同じ説話が，註記の佛典の中でも伝えられているという意味にすぎない。一般に佛典やその中に収めている説話には，それ自身の発展や変化もあり，また伝承の違いから来る異伝もある。したがって典拠といい比定というのも，ある説話画の描くところがその典拠によって，十分に説明しえられると期待するわけにはゆかない。むしろ説話画は制作された時点におけるその説話の姿を，言葉の代りに絵筆でとらえているものとして扱うべきであろう。アジャンタではパーリ語の『ジャータカ』（『本生経』）やサンスクリット語の『ジャータカマーラー』*Jātakamālā*（『本生鬘』）に収めている本生話を比較的多く描いているのも，これらの佛典が佛教で伝える多数の本生話の収録だからであり，アジャンタの絵師たちの拠ったのが必ずしもこれらの佛典であったということにはならない。ただ第2窟正面鏡左祠堂の忍辱仙本生図（第2窟8）のように，図に伴う書銘が『ジャータカマーラー』の文と一致しているにおいては，少なくともこの佛典に収められているのと同一内容の説話が，そこに描かれていたとすることはできる。ただしその壁画は今はほとんど全く剝落していて，説話にどれだけ忠実であったかを確かめるわけにもゆかないのである。

図27

なおこれとの関連で興味深いのは，7世紀インドに留学した義浄（インド滞在 673～685A. D.）の伝えるところ，当時この『ジャータカマーラー』が最も広く愛誦されていたといい，また月宮（Candragomin）の作にかかるヴィシュヴァンタラ太子の物語が，歌詞に合わせて一般に広く歌舞されていたということである。アジャンタの壁画はそれより少し古いことになるが，壁画中に『ジャータカマーラー』に収めているのと同じ本生物語がかなり多く見出され，またヴィシュヴァンタラ本生の図が2度3度と描かれているのも，このような文学における時代の好尚を反映していると見ることができよう。

3 様式と技法

上来われわれは各窟の壁画を一通してそのあり方を一応概観するとともに，壁画の主題と特に説話画の描写形

31　第9窟 前廊左　龍王の礼拝（古画）

式における特異性とに関して眺めた。最後に残されたのは，この壁画の様式・技法という絵画史的には最も重要な課題だけとなった。

さて，アジャンタ壁画については，技法的にフレスコであるかテンペラ画であるかという根本的な問題がある。前世紀以来一般にフレスコであると信じられてきたが，現在では画面の下地塗りを科学的に調査した結果，テンペラ tempera 画の技法によったものであると了解されるに至っている。長年その模写に当たったグリフィスによると，彫成された粗面の岩肌を全面泥土で塗り，まんべんなく圧しつけてまず下地を作る。泥は大体粘土・牛糞・火山岩粉をこねあわせたもので，天井などの場合はさらに籾殻をも混ぜる。厚さは岩肌の状態にもよるが約3mm ないし 20mm，次にその上面にこまかい上質の石灰を薄く塗って平滑にし，これで下地ができ上がると。[68] しかも彼はその上に彩画する技法をテンペラとフレスコとの結合されたインド特有のものと見ていたのであるが，その後の学者はたいてい，石灰(chunam)の上塗りが湿潤に保たれている間に彩色がおこなわれたものとして，フレスコ(fresco buono)の技法に同じであると見なした。[69] これに対してテンペラ説は初めマーシャルが主張し，[70] 独立後インド考古局の調査研究によって裏付けられるに至った。これによると，下地塗りはシリカ(二酸化硅素)を主成分とした泥土で，まず粗泥で塗りこめ，さらに上質のこまかい泥土で約2～3mm の厚さに上塗りしているといい，石灰は検出されず，したがって樹脂または膠を接着剤として描くテンペラ画の技法によったものと納得されるというのである。[71] なお76頁の山崎氏の論文を参照されたい。

次に顔料についても山崎氏の記されているとおり，おもな色は赤・黄・緑・黒・白とそれらの混色とで，色数が少ない。油煙墨のほかはみな鉱物質であるが，その中で青だけは外国産の色あざやかなラピスラズリ lapis lazuli を用いていて注目される。これに対して多用されている赤と褐色(鉄化鉄)や黄色(黄土)は，よごれや褪色のために色沢のにぶくなっているところが多い。のみならず前にも記したように(14頁参照)，前世紀にはワニスを塗って色調をそこね，今世紀の20年代にはワニスを除去した代りにシェラックなどを塗って保護し，ためにかえって壁画の褐色化を助長するなどのことがあり，現在化学的に画面の清掃やシェラック除去がおこなわれ，もとの色調に復する努力が進行中であるが，下地にしみ込んだ色はなかなか除くことができず，それが壁画全体になお褐色の色調を残しているゆえんである。それにしてもこの清掃の効果には顕著なものがあり，試みに本書のたとえば図46とヤズダニのこれに相当する色図とを比較すれば，その効果を十分評価することができよう。

なお顔料は紀元前後に遡りうる古画の場合も，青が使用されていないのを除いては全く同様であるという。[72] 当地では赤系の色に朱や丹が検出されていないらしいが，第9窟前廊左の古画龍王礼拝図では男性の肩にさした赤　図31

色の残るものがある。第2期の壁画にはこのような例が見られず，女性の多くは(男性の一部も)下唇に白い彩色の跡を残すだけである。しばしばビンバ bimba の実に譬えられる女性の美しい紅唇が見られないのはいささか異とすべきで，あるいは白の地に何か有機質の赤色顔料を用いていたのではないかとも想像される。しかし第1窟のたとえば図85～86などでは，直接唇に赤色を塗ったように見えることも指摘しておこう。

図19,74,98

図85,86

彩色については，模写に当たったハーリンガム夫人によると，例外もあるが大体白のプラスター（石灰の下地塗り)の上に赤の線描でデッサンし，次に緑土(terra verde)を薄く全体にかけてから，それぞれの固有色を施し，次いで黒または褐色の仕上げの線でくくり，必要に応じて陰影法を用いているとしている。[73] 最初のデッサンは，上塗りの彩色や隈取りなどのために見えなくなっている場合も少なくないが，図37，83，87などでは歴然としており，大胆な早描きの線描であったことも認められる。この場合，近世の壁画で用いているように，下絵あるいは型を用意して，構図したり彩画したりしたかどうかの問題がある。ことに多くの情景を配して成る複雑な大画面の説話画などを描く場合，ぶっつけに壁面に下筆してゆくのは容易でなかったろうと思われるからである。しかし紙のまだ用いられていなかった当時のインドで，はたして布などに描いた下絵をあらかじめ用意したかどうか，またそれをどのように壁面に写しとったかなどは全然知られていない。いなむしろ，説話画の描写がきわめて錯綜し，情景の展開も必ずしも説話のそれを追っていないなどのことから考えても，絵師は壁上で自由に構図し，またそれをなしうるだけの熟練さを持っていたとしたい。また図111で見るように，類型的な尊像などを並べ描いている例も少なくないが，型が用いられた形跡はここでも認められない。なお技法に関することは，第2期の壁画について眺める際に，必要に応じて記述することとする。

図37,83,87

図111

以下，第1期の古画から始めて，第2期における主要4窟などの壁画に及ぶ様式・技法上の特色を検討してゆこう。

まず，最古の第10窟および第9窟に残る古画は，古代初期の仏教浮彫に対応する絵画遺品として注目されるものであるが，既述のとおり，ひどい汚損剝落と黒化とのために，図様も弁じかたいほどの疑わしい状態にある。それでも王や貴人・貴女ないし兵士の並んで供養に向かう行列や礼拝の図，また二つの本生図における人物や動物の所作など，かろうじて跡づけることができる。どの図においても，人物や動物の形態は的確に形よくとらえられており，それらを前後に重ね配する空間構成も，遠近法的ではないが決してバールフットの浮彫(前2世紀)のような幼稚なものではない。たいていの人物が斜め前向きに表わされ，男性がターバン，女性が頭布をかぶり，

図1,図7,8

補17,32

別　図

1　第10窟　左側廊　菩提樹供養　部分

2　第16窟　左廊　ナンダ出家物語　部分

3　第16窟　前廊　象本生　部分

4　第16窟　左廊　飛天

色の残るものがある。第2期の壁画にはこのような例が見られず，女性の多くは(男性の一部も)下唇に白い彩色の跡を残すだけである。しばしばビンバ bimba の実に譬えられる女性の美しい紅唇が見られないのはいささか異とすべきで，あるいは白の地に何か有機質の赤色顔料を用いていたのではないかとも想像される。しかし第1窟のたとえば図85〜86などでは，直接唇に赤色を塗ったように見えることも指摘しておこう。

図19,74,別8
図85,86

彩色については，模写に当たったハーリンガム夫人によると，例外もあるが大体白のプラスター（石灰の下地塗り）の上に赤の線描でデッサンし，次に緑土(terra verde)を薄く全体にかけてから，それぞれの固有色を施し，次いで黒または褐色の仕上げの線でくくり，必要に応じて陰影法を用いているとしている。[78] 最初のデッサンは，上塗りの彩色や隈取りなどのために見えなくなっている場合も少なくないが，図37，83，87などでは歴然としており，大胆な早描きの線描であったことも認められる。この場合，近世の壁画で用いているように，下絵あるいは型を用意して，構図したり彩画したりしたかどうかの問題がある。ことに多くの情景を配して成る複雑な大画面の説話画などを描く場合，ぶっつけに壁面に下筆してゆくのは容易でなかったろうと思われるからである。しかし紙のまだ用いられていなかった当時のインドで，はたして布などに描いた下絵をあらかじめ用意したかどうか，またそれをどのように壁面に写しとったかなどは全然知られていない。いなむしろ，説話画の描写がきわめて錯綜し，情景の展開も必ずしも説話のそれを追っていないなどのことから考えても，絵師は壁上で自由に構図し，またそれをなしうるだけの熟練さを持っていたとしたい。また図111で見るように，類型的な尊像などを並べ描いている例も少なくないが，型が用いられた形跡はここでも認められない。なお技法に関することは，第2期の壁画について眺める際に，必要に応じて記述することとする。

図37,83,87
図111

以下，第1期の古画から始めて，第2期における主要4窟などの壁画に及ぶ様式・技法上の特色を検討してゆこう。

まず，最古の第10窟および第9窟に残る古画は，古代初期の仏教浮彫に対応する絵画遺品として注目されるものであるが，既述のとおり，ひどい汚損剝落と黒化とのために，図様も弁じがたいほどの嘆かわしい状態にある。それでも王や貴人・貴女ないし兵士の並んで供養に向かう行列や礼拝の図，また二つの本生図における人物や動物の所作など，かろうじて跡づけることができる。どの図においても，人物や動物の形態は的確に形よくとらえられており，それらを前後に重ね配する空間構成も，遠近法的ではないが決してバールフットの浮彫(前2世紀)のような幼稚なものではない。たいていの人物が斜め前向きに表わされ，男性がターバン，女性が頭布をかむり，

別1,図7,8
挿図17,32

別　図

1 第10窟 左側廊　菩提樹供養　部分

2 第16窟 左廊　ナンダ出家物語　部分

3 第16窟 前廊　象本生　部分

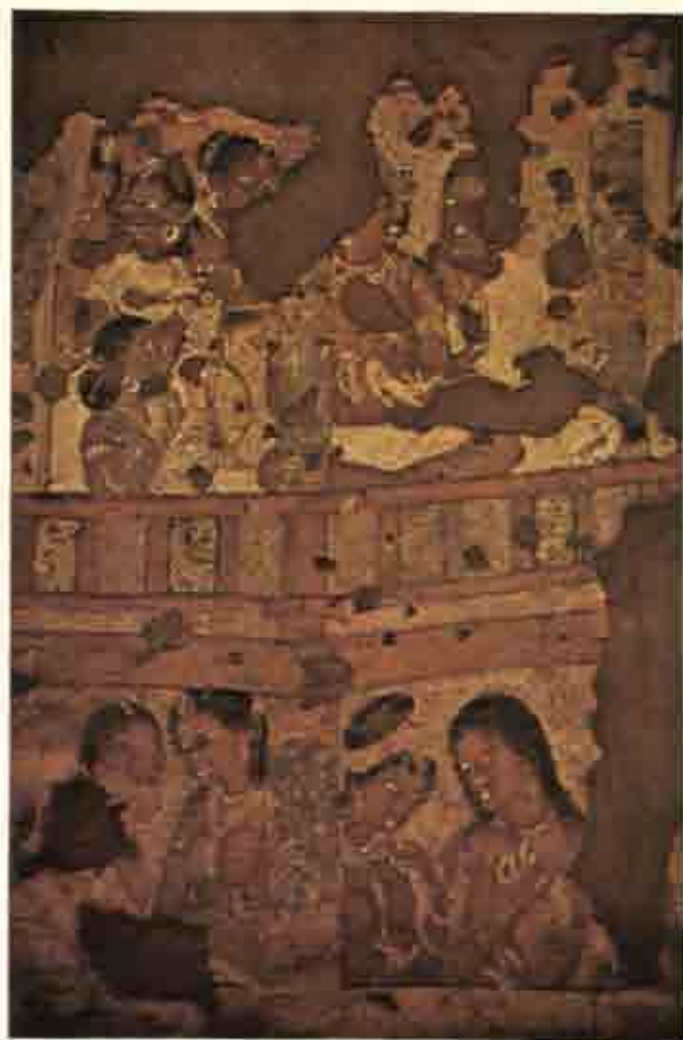
4 第16窟 左廊　飛天

5 第17窟 正面廊 後壁と天井

6 第17窟 正面廊 天井装飾画

7 第17窟 正面廊 天井装飾画 部分

8 第17窟 正面廊 飛天

9 第17窟 中央入口上部

10 第17窟 正面廊 酔象降伏 部分

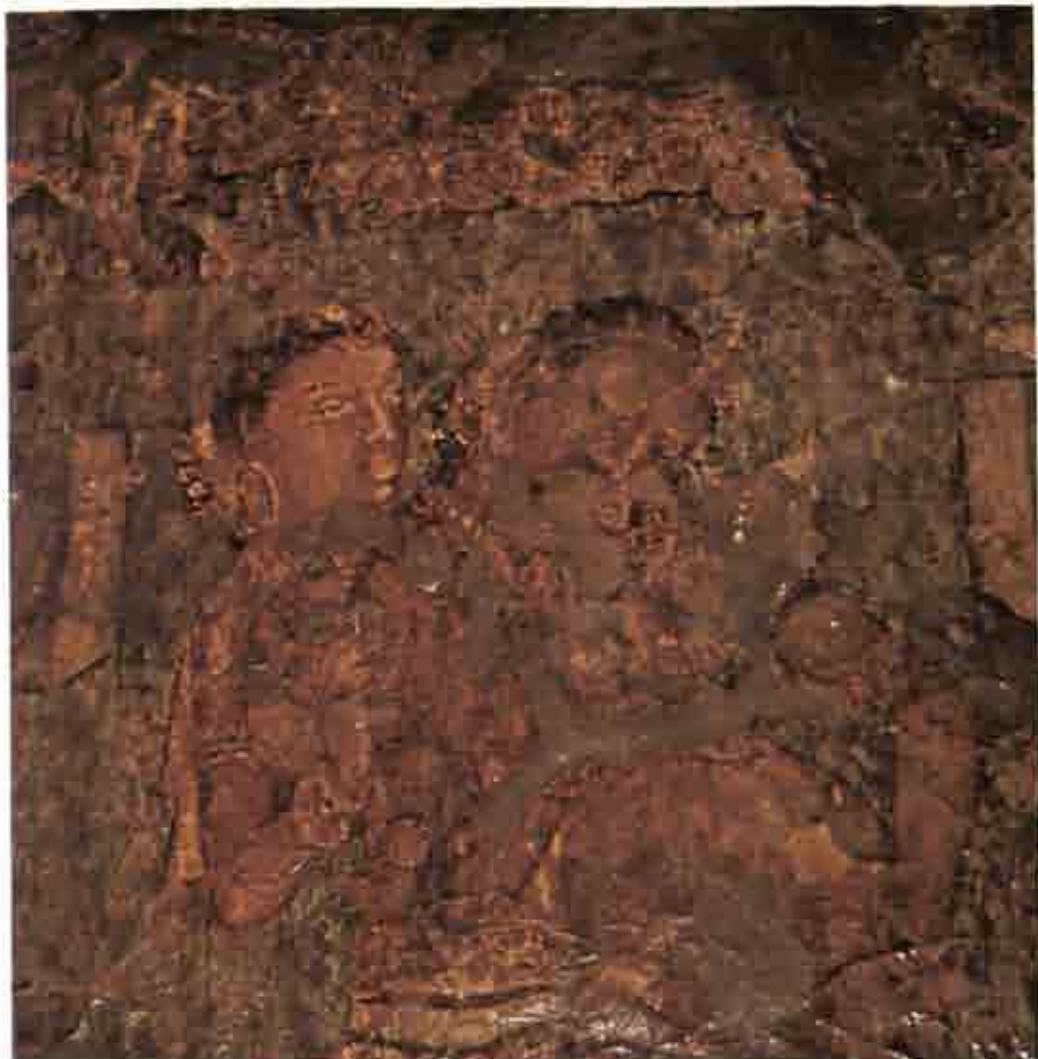
11 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階降下 部分

12 第17窟 後廊 シュヤーマ本生

13 第17窟 後廊 母扶養象本生 部分

14 第17窟 右廊 シンハラ物語 部分

15 第17窟 前廊左壁 ハンサ本生 部分

16 第Ｉ窟 仏堂前室左壁　降魔　部分

17 第Ｉ窟 後廊右部　菩薩供養者

18 第Ｉ窟 後廊左部 アマラー物語

19 第1窟 広間　天井装飾　男女飛天

20 第1窟 広間　天井装飾　男女飛天

21 第1窟 広間　天井装飾

22 第1窟 広間　天井装飾　飲酒

23 第2窟 右廊　ヴィドゥラ賢者本生　部分

24 第2窟 右廊　プールナ商主物語　部分

25 第11窟 正面壁　蓮華手菩薩

26 第2窟 佛堂右壁 佛並坐

27 第2窟 正面廊 後壁と天井

28 第19窟 前廊 柱頭と天井

29 第26窟 前庭右 佛立像（浮彫）

32　第10窟　右側廊　六牙象本生（右部）

装身具と腰衣とを着ける以外はとんど裸かであるなども，古代初期浮彫に通ずる特色であるが，人物の姿態表現や大小の象群の巧みな描写などは，すでに絵画水準の相当高い発展段階にあったことを示しており，様式的には大体サーンチー塔門の浮彫（前１世紀後期ないし後１世紀前期）に近いとすることができようか。もっとも彩色においてはまだ単純な平塗りだけで，濃淡はつけても隈取りやハイライトの法は知らず，全体に平板的な彩色であったようで，これは比較的保存のよい第９窟前廊壁の龍王礼拝図などから窺うことができる。　挿31

ところで，これら２窟の古画は必ずしも同時の制作であったようには見えない。それは，第10窟左側廊の供養図や第９窟の前廊龍王礼拝図・同左側廊の佛塔供養図が，動きの少ない類型的な人物の羅列に成っているのに対し，第10窟右側廊の２種の本生図では，動的で変化のあるやや進んだ表現が見られるからであり，そこに当然制作時期に若干の差が想定されるであろう。先にサーンチー塔門の浮彫に比較されるといったのはその古いほうのグループにほかならない。年代づけははなはだむずかしいが，一部の学者のように，第10窟の開掘を前２世紀と見てそこまで遡らせるのは無理であり，[13] また一方おそいほうの２本生図を，アマラーヴァティーAmarāvatiの大塔浮彫（後２世紀後半）まで引き下げようとするのも行きすぎであると思う。[14] しかしサーンチー塔門にしてもアマラーヴァティー大塔にしても，ともにアンドラ王朝と密接に関連していることに注意すべきで，アジャンタの古画がこれら２箇所の浮彫の様式と比較されるものを持っているのも，あるいは偶然でないかもしれない。　図1　挿17，32

アジャンタでは約四百年に及ぶブランクの期間をおいて，第２期の盛んな絵画活動の時代を迎える。それは既述のように，グプタ時代における造窟の再興と平行するもので，次々と開掘される大小の石窟の内壁が，絵師たちの競演によって一面に彩画され，現存する大部分の壁画がここに出現するに至ったのである。第１期の古画に比べて格段の進歩が見られるのはいうまでもないところ。以下，壁画を豊富に残している４僧院窟から眺めてゆくこととする。これらの４窟はすでに石窟の章でも記したように，第16，17の２窟が５世紀の第４四半期に開掘され，これに続いて第１窟が６世紀初期に成り，さらに少しくおくれて同じ世紀の前期に第２窟が完成したと見られる。壁画もまた大体この順に描かれたというのが通説になっているが，はたしてどうか。ここにあらためてそれら４窟の壁画を様式的に検討し，その先後関係やほかの諸窟との関係を考えてみなければならない。

まず第16窟は既述のように，その寄進銘の中にも《麗わしい画廊》をそなえる石窟であったとしており，壁画は開掘直後に描かれたと見て誤りあるまい。もっとも現存の壁画の全部がそのとき同時に作られたかどうかは別問題である。さて壁画は４窟中最も保存が悪いが，その中で左廊のナンダ出家物語図と右廊の佛伝図とは特に傑出　図19，20

し、当窟の壁画を代表する。2図とも黄褐色から黒褐色へと褐色の色調が支配的で、さらにこれに黒化が進み、ために図様の見分けにくくなったところさえあり、右廊では彩色も大部分消えかけているが、元来は大きい壁面を埋めて多数の情景が描かれ、独特の錯綜した画面を構成していたものである。しかも一つ一つのシーンには緊密なまとまりある構図のものもあり、細部では人物や建物などのすぐれた描写を見ることができる。ことにナン
図22
ダの出家を聞いてその美しい新妻が悲嘆のあまり失神するという、きわめて感動的な光景を描いた場面のごときを、
図19
構図的にもまた女性の表現においても格別に注目されるところ、図19はその部分である。女性の肉身はいずれも濃い黒褐色に塗られるが、輪郭線に沿って強い隈取りを施し、また必要に応じて所々にハイライトを用い、肉身の柔らかさと丸味とを巧みに表出している。さらにそのととのった顔容やしなやかな美しい姿態の表現は、第1窟におけるようなはなやかでむしろいやみのあるそれとは異なり、はなはだ温雅で気品に富む。右廊の仏伝図中にある摩耶夫人の懐妊を扱っていると見られる宮廷内のシーンでも、ほぼ同様の優雅な姿に描かれた女性像を見
図20
出すことができる。一方、仏や比丘、また少年や婆羅門などの男性も、これらの図ではみな表現の穏やかで動きの比較的少ないのを特色としており、全体に落ち着いたムードに表わされている。

補19
しかし同じこの窟でも、正面廊の中央入口の左に描かれた三道宝階降下らしい図や後廊の中央部左右の仏説法図などは、剥落がひどくて見にくいながら、上記した説話図とはやや趣きを異にしていることが看取される。さ
図18, 補4
らに左廊の同じく仏説法の図に属した飛天の断片になると、太くて粗く力強い線描で一気に描いてあり、彩色も顔の表現手法も独特で類例がなく、ナンダ出家物語図などに比べ多少の年代差があるように見える。

次に第17窟は壁画を最も豊富に存している窟で、画風も種々あって一様ではないが、みな同時代的な様式になり、異質なものは含んでいない。大体正面廊や回廊の各壁ごとで画風に特色があり、幾組かの絵師の分担して描いたことが察せられる。正面廊のごときは、彩色も比較的よく残り且つ明るいので観察しやすいが、ここでは数人の絵師が画技を競ったらしく、各図ほとんどみなそれぞれの描き方で特徴づけられている。その中で右端の酔
図23, 補10, 補8
象降伏図は、人物の描写において既述第16窟の説話画に最も近く、次の飛天供養図および中央入口上の七仏やミ
図21, 22, 補9
トゥナの図も、ほぼ同様の典雅な表現に運筆の軽妙さを加えており、入口左に描かれている、潤いのある独自の
図24
描線を特色とした飛天群の図とともに、特に注目される尤品（ゆうひん）である。またその左方に続く後宮の恋愛図や行列の
図25, 26, 補5
図も、女性のしなやかで官能的でさえある姿態表現を、あざやかな赤色の背景によって引き立てているところに特色がある。

図47, 48, 図46
窟内の各回廊においては、左側のヴィシュヴァンタラ本生図とハンサ本生図とは、おそらく同筆であろうが、

33　第17窟 左廊　ヴィシュヴァンタラ本生

右廊に展開する大画面のシンハラ物語図とも，また後廊左のスタソーマ本生図や前廊左の六牙象本生図とも違い，さらに佛堂前室の左右壁を占める三道宝階降下の図・舎衛城の大神変図も，それ自身を主張する個性的な画風を持つ。一々の図について詳しく述べるわけにはゆかないが，内壁はすべて説話画で占められ，どの壁面も過剰なまでに多数の情景で塡められていること，そのためもあって，たいていの壁面は上下左右ともに錯綜複雑な様相を呈し，見るものの印象をひどく弱めていること，しかし一々の場面ないし部分をとれば，それぞれに好ましい構図を示すものが少なくないことなどをまず指摘しておこう。大画面で最も錯綜しているのは，左廊のヴィシュヴァンタラ本生図と右廊のシンハラ物語図とを双璧とする。前者は各情景の描写がやや説明的であるほか，人物や建物などの輪郭をくくっている細勁の墨線が目だちすぎ，ために表現を固くしまた味わいを薄くしているなどの難がある（ただし図47の王子と妃とを描いた部分はなかなか魅力的だ）。これに対して後者すなわちシンハラ物語図のほうは，登場人物が多く情景の複雑な点では随一であるが，にもかかわらず各情景ごとに群像を巧みに処理してあり，ことに女鬼（羅刹女）の群れの王宮襲撃や，象兵以下大軍のひしめく羅刹島進攻などの場面は，すこぶる動的で生彩に富み，筆力の最も充実している箇所といえよう。

図35，38，　図39
図47，48，挿33
図50～52
別14，　図51

また佛堂前室の三道宝階降下図は，上中下3段のそれぞれ左右を占める大勢の群衆の描写に特に秀で，天衆や国王以下の在俗信者また出家の人たちなど，ぎっしり集まった群衆のひとりひとりに違った表情，変わった服飾を与えていて興味深い。なおこの図で上方に水平線がはいり，また右下方の象にも方形の区画が見えるが，これは化学的な表面処理の途中であることを示す。表面が処理されてきれいになった好例に，前廊左壁のハンサ本生図があることについては前にも述べた。この図はヴィシュヴァンタラ本生図と同質の細勁な線でくくり，顔容の表現なども両者相通じているが，その緊密な構図や充実した力のある描写など，彼にまさるすぐれたできばえを示し，彩色もより豊かである。そのほか前廊左の六牙象本生，後廊のスタソーマ本生や母扶養象本生，シュヤーマ本生，前廊右のルル鹿本生など，繁簡さまざまの本生説話図が並び，さらに化粧の図のようなそれ自身独立した図もあり，彩色のよく残る天井画や柱絵もまた豊富で興趣の尽きないものが多い。

図35～38，別11
図36，別11
図46，別15，挿34
図45，　図49，挿21，22，別13，挿23
別12，　図53
図40～43，別5～7，挿34，44

転じて第1窟の壁画は，そのはなやかでいわばバロック的な表現と彩色とを大きな特色とし，技法的にも最も進んでいて，おそらくアジャンタにおける絵画活動の頂点を印づけるものとすることができる。ここでは後廊の中央両側を占める大きい2体の観音が，優秀な作柄のゆえに特に有名であるが，当窟の絵画様式を代表するものとしては，左廊壁に展開する大画面の，マハージャナカ本生に比定されている図をあげるべきであろう。右廊壁のほとんど全く剝落し去っているのを別にして，回廊や佛堂前室には，降魔成道図以下比定・未比定の図が，多

34 第17窟 [illegible]

かれ少なかれ剥落した状態であるが、一方天井の装飾画も美しい彩色を比較的よく残している。やはり幾人かの絵師の分担で描かれたのに相違なく、画風の一様でないのは第17窟の場合と同様である。しかしその中で中央入口をはさんだ前廊の左右にある2図だけは粗雑で作柄も落ち、制作年代のやや下ることを思わせるようである。

この窟ではまず観音図から眺めて行こう。2図ともに大きい壁面を占め、山中の風物を背景に男女神や侍者・供養者を伴って立つ巨大なもので、あるいは観音の住所補陀落山(Potalaka)を想定しているとすることもできよう(図版解説)。どの壁面にもましてすこぶる慎重に且つ精緻に描かれ、大乗の菩薩にふさわしい静かで穏やかでしかも威厳に満ちた理想像を作り上げている。頭を少しくかしげ体軀を腰でひねる像容は、インド特有の姿態表現の原則として知られる三屈法(tribhaṅga)であり、それがこの2観音に典型的に示されているようだ。左の菩薩は高いすばらしい宝冠を戴くほかは装身具も簡素で、慈悲の尊ふしい顔容の穏和と肉身の薄い色彩とを特色としており、その表現がはなはだ神秘的であるのに対し、右の観音は宝冠も装身具もまことに豪華であり、ややきつい顔、厚い下唇、濃い肌色ともあいまって、全くインド的な表現の特色を示している。両図を賑わせている男女の風貌や姿態なども、みなすぐれた描写に成り、この2図を担当した絵師の画技が特に優秀であったことを思わせる。後室右壁の降魔図も、求心的な構図、変化に富む魔衆の劇や誘惑する魔女たちの美しい姿態の表現に秀で、その主題とともに一般に注目されているが、中心の仏だけはあまり迫力がない。

これらの宗教性を強調した諸図に対し、豪奢な王宮内の生活などはなはだ世俗的な場面を描いて最も生彩あるのは、左廊のマハージャナカ本生図であり、画面の保存も比較的よい。大きい壁面に多数の情景が複雑に描かれている状態は、図版によって窺いうるであろう。王は既述の菩薩にも匹敵する宝冠や豊富な装身具で飾られ、これを取り巻く美しい宮女の群れは千差万別の表情と姿態とを示し、そのほか美装の舞女が伴奏に合わせて踊る舞踊のシーンや、象また馬に乗って宮門を出でゆく王の行列、ないし仙者を山中に訪れて聴聞する場面など、どの情景もそれぞれにまとまりある巧みな構図とはなやかな彩色とに成っている。ここでは特に男女のしなやかで動きと変化とのある姿の描写に最もすぐれ、顔や肉身などの輪郭を太めの赤い線でくくり、それに沿って隈を施す独特の手法も注目される。総じて運筆は伸びやかで且つ的確であり、肌色の変化ある彩色や衣裳などの大胆な賦彩にも習熟した技法が目だつ。アジャンタ壁画の中では技法的な発達の頂点にあったものと見なすゆえんである。ただその顔容のややときつい表現は、インド的ではあっても一般の好みに合わないところであり、それはおもに切れ長のきついまなざしと、上下の唇をくっきりと輪郭づけている口辺の描写とに、この絵師の筆が特に個性的であったからに相違ない。同様の特色は前廊左端の未仕上図でも見られ、同筆であったことを示している。

マハージャナカ本生図と並んで，やはりその個性的な描法の目だつのは，前廊右壁の未比定説話図であるが，ここでは眼を特に大きくしているほか，隈取りやハイライトの手法も異なる。また後廊左部の3個の図や，後廊右部のチャンペッヤ本生図はそれらと違って，より穏やかな表現に成り，味わいに富んでいる。しかし前にも触れたように，前廊の左部に描かれているシビ王本生図と，同右部のいわゆる〈ペルシア使節〉の図とは別のようで，ともに描線は細く弱く且つ固く，後者ではなお異邦人などの表現に見るべきものもあるが，前者のシビ王本生図では，線描においても人物や獣禽の描写においても，当窟のほかの諸図と比べて著しく見劣りがする。あるいは制作年代を下げて考えるべきかもしれない。

図94, 95
図87～89
図90～94
図76, 78　挿図79

次に第2窟では壁面の剥落や黒化が著しい中で，左廊の仏誕前後を扱った諸図と，右廊の大画面を構成するヴィドゥラ賢者本生図とが割合いよく残り，当窟の壁画を代表するが，そのほか多数の仏像を並べ描いた千仏図や，華麗な天井の装飾画も注目すべく，なお特異な様式を示す奥の左右祠堂の壁画も見逃せない。

図106, 121, 122

まず左廊の仏伝図は，男女の姿態描写，ことにきつい眼や口を特色とする顔の表現において，前記第1窟のマハージャナカ本生図のそれに近いものがあり，片足で立つ宮廷内の美女（懐妊の摩耶夫人か）のようなすぐれた形姿のものも見られるが，概して表現はどぎつく暢きに乏しいうらみがある。これに対して右廊の大部分にわたるヴィドゥラ賢者本生図は，各情景とも多数の人物が登場して，動きのある興味深い説話のシーンを構成し，どの場面も生き生きと描かれていて変化に富む。第2窟の壁画中最もすぐれた箇所であり，彩色の保存もよい。登場する多数の人物はいずれも濃い褐色を基調とする肌色であるため，全体にその色が支配的となっているが，それには保存の目的でかつて塗られたシェラックなどの浸透が，これを助長していることも考えられる。男女とも均斉のとれたしなやかな形姿に表わされ，顔の表現に特色があるがいやみはなく，仕上げは赤の太い線で大胆にくくり，強く隈取りを施し，また濃淡のハイライトを随所に用いてあり，豊麗でありながらしかも力のこもった好ましい表現としている。おそらく技術的には第1窟の優秀作に次ぐ進んだものと見なしえようか。中でも賢者と龍王との対話のシーンや，龍王夫妻と龍女とがヤクシャとの結婚について協議する場面などが最もすぐれている。なお図118や図119で気づくように，画面の余地にはおもに白で描いたさまざまの花を散らせており，これは既述の3窟でもほかの諸窟でも，たいていの図には見られるところ，空間を埋めたいためか，単なる装飾的意図のものかは明らかでないが，絵画における伝統的な手法であったことを思わせて興味深い。このヴィドゥラ賢者本生図の右隣り，プールナ前生物語図並びにその右方一帯の壁面から，前廊右壁の未比定図にかけても，元来は同様のあざやかな彩色と習熟した描法とに成っていたことは，女性の優美な姿態表現などを通して窺われる。

図113～114
図115, 116, 118～120, 挿図25, 挿図29
図115　図119, 120
図123, 図124, 挿図28　図127

35 第2窟 奥右祠堂左壁 供養者（婦人部）

36 第2窟 奥右祠堂右壁 供養者（婦人と子供）

第2窟はまた，これらの説話画と並んで尊像画が少なからず描かれているところにも特色がある。正面壁や後

図124

壁の中央部左右にあった尊像画は，惜しいことに剥落して大半を失っているが，左前壁右部や仏堂前室の三方の全壁面を占める賢劫の千仏図と，仏堂内左右壁の仏並坐図は比較的保存がよい。もっともこれらはいずれも類型

図106, 110, 111

的でわずかな相違しかない仏坐像を羅列するだけの単調なものである。その中でも仏堂前室の千仏図は，数の多いことで壮観を呈するが，素描的な線描の粗さが目だち，味わいに乏しい。このようなほぼ同型の仏像を並べ描く場合，中央アジアや敦煌などでは一般に型を用いているが，ここアジャンタでは粗雑な早描きながらも一つず

挿28

つ描き並べており，型を使用した形跡は認められない。これら千仏の一部に寄進銘を伴うものがあることから見ても，功徳を願って依頼した寄進者のために，一々描くことが要請されたのかもしれない。仏堂内にある仏並坐

図26

図のほうは，両脇侍を伴い背障をそなえた仏坐像の並列で，よりていねいに描かれ，色もあざやかさをとどめているが，やはり類型的で表現に固さがあり，やや年代的に下るもののように見える。

同じく第2窟で年代差を想定しなければならないものに，奥左右の祠堂に描かれている2種の特異な様式の壁

挿35, 36

画がある。ハーリティー(訶梨帝母)夫婦をまつる右祠堂の場合は，数人の女性と子供らの供養するところなどを描くが，とくに注目されるのは，顔も肉身もすべて薄い赤褐色むしろ薄桃色に彩り，ハイライトを用いずに，同色の濃い隈取りを強く施すだけで，肉身の柔らかい立体感を強調するとともに，なまなましい感触感の効果をさえ出している点であり，この肌の色と隈取りの手法とはほかの壁画では見られない独特のものである。のみならず，すらりとした女性の姿態表現にも見るべきものがあり，そのほか短い腰衣をまとうだけで装身具の少ないのや，変わった頭布・髪飾りを着けているなども見慣れないものとして指摘される。その別系の画家の手に成ることはいうまでもないが，この特異な様式の占むべき年代的位置を考えることはむずかしい。これに対して左祠堂

図102, 103

の，やはり女性供養者を主とした図はまた別趣のものである。ここでは線描が粗くて味わいに乏しく，強いハイライトをつけた顔の表現など，はなはだ固くて生彩に欠ける。それはアジャンタで栄えた古典的な絵画様式がくずれ始め，すでに中世的なものへと変じつつあった段階を示すもののようで，当地における最もおそい作品の一つといえよう。

以上，壁画を豊富に残している四つの僧院窟をめぐり，その様式的な特色について抄察した。これら4窟の天井画や柱絵にはほとんど触れるところがなかったが，各窟におけるそれらのあり方や内容に関しては，本章の初めにも述べた。天井画や柱絵は，第16窟が剥落してほとんどなくなっているのを除き，第1，2，17の3窟では

豊富に残っていて，インド人がいかに建造物の装飾意匠に秀で，また草花や鳥獣を配した文様の考案にいかに独創性を発揮していたかを窺わせるであろう。本書ではあまり多くの写真をあげえなかったが，それでも第17窟では図34，40～44，別5～7，別5；第1窟では図59，66～68，別19～22；第2窟では図96，98～99，104～106，108～110，121～122，別27に，それぞれ示してあり，天井画についてほぼその大要を得ることができると思う。試みにこれら3窟の代表的な天井画，たとえば第17窟の図40～42と，第1窟の図66～68，別21～22と，第2窟の図104，121～122とを選んで比較するならば，それぞれを特色づけている種々の文様や，その間に配されている人物・鳥獣の表現に，第17窟の比較的古雅な様式から，第1窟の奔放で流麗で独創性に富む様式へ，さらに第2窟の繁縟ないし固化の傾向を示す様式へと向かった展開の過程を，大体たどることができよう。3窟の天井画における男女一対の飛天の描写を比べて見ても*，そのことがうなずかれるはずである。

図43，別19，20，図121

さて，これら4窟の壁画を様式的に編年して年代づけることは，なかなか容易でない。しかし通観していえば，古典的で温雅な表現に成る第16窟を4窟中最も早いと見ることでは（ただし一部の異質な様式のものを除く），おそらく誰しも異論はあるまい。問題のありうるのは第17窟で，ゴーシュの『アジャンタ壁画』のごとき，その色刷図版を配列するのに（様式的な根拠などは記していないが），第16－1－2－17窟の順とし，暗にこの窟が最もおそいことを示そうとしている。しかしすでに述べたとおり，この窟は壁ごとに画風を異にし，且つそこに出来不出来があるにしても，様式的には異質なものを含んでおらず，全体としては第16窟に次ぐ古さのものと見ることができる。これに対して第1窟は，様式・技法的に一段と洗練された高い水準にあり，線描も彩色もはなはだはなやかで，これをバロック的と呼ぶこともできよう。二つの観音図やマハージャナカ本生図のような最高の傑作を生んだゆえんである。アジャンタにおける絵画活動の最盛期はこれを頂点として，以後衰退に向かうが，第2窟ではなお第1窟を継承し，すぐれた作品を描いていたことが知られる。もっともこの同じ窟には異質な様式のものも含まれており，かなりのちまで制作がおこなわれたことを示している。とにかく様式的には第16窟が最も早く，次いで第17－1－2窟と次第したと見られるのであり，しからば前にも示唆したように，これら4窟の壁画が描かれたのは，大体石窟の開鑿順に従って，5世紀末葉から6世紀の中葉までの間であったとすることができよう。アジャンタ壁画の最盛期というのも，この比較的短い期間にほかならなかったのである。

第2期の壁画で前記4窟以外の窟に存するものは，大体この最盛期を過ぎてから描かれたと見られる。それらの中で第19窟の左右側廊に一面に描かれている仏像の列*は，その両脇侍を伴う形態の表現も赤を主とする彩色も，

図153，154

37　第26窟　身廊右小壁と天井装飾画

既述第２窟佛堂内の図と近似しており，同時頃の制作とすることができる。なおこの窟では身廊の天井にも小さ
挿18 い佛坐像その他の装飾画があり，側廊の天井にも蓮華文様などがあるが，第２窟の天井画と比べてはるかに見劣
りがするのは，第19窟の開鑿が既述のように，第16，17の２窟に続く比較的早いものであったにしても，壁画が
挿37 かなりおくれて描かれたことを示すものである（６世紀後期か）。第26窟身廊の天井にも同様の装飾画があり，こ
れら祠堂窟である第19窟および第26窟の内部を彩画で飾るに至ったのは，おそらく第９，10の２祠堂窟に佛像が
盛んに描かれたことと関連するのであろう。第１期の古画を残している第10窟と第９窟とに，佛像を主とする第
２期の壁画や柱絵が少なからず存していることについては前にも述べた（27頁参照）。八角形の列柱の各面に描か
図5,9 れている佛像は，図５，９で見るように立像と坐像とを交え，細長い楕円形の全身光を伴うものが多く，類型的
挿38 な像容であるが，中にはガンダーラ風の衣褶線で特徴づけられるものもあり，立像ではたいてい足下に小さく供
図6 養者をひとりふたり描いている。図６はやや図様を異にするもので，坐って説法する佛と盲目の礼拝者並びに跪
坐する供養者を描く。これらの佛像や供養者などの形態描写はいずれも粗雑な形式化したもので，第17窟や第１
図33,39,92,93 窟の佛像などとはとうてい比べられない。しかも両窟とも柱絵の佛像に寄進銘を伴うものが少なくなく，[76]寄進者
（供養者）の注文によって一々描かれたことを示しているのに注意すべく，しからば第２窟の左廊や佛堂前室にあ
図111,挿28 る千佛の図と性格を同じくするものであったことがわかる。これに対して第９窟の後廊に描かれている佛説法図
挿27 などは，柱絵よりもていねいに描かれ，第２窟の正面廊に断片的に残る供養図と近い様式に成り，[77]時代的な並行
を思わせるようである。

一方僧院窟では既述の４窟を除くと，壁画を存しているものはきわめて少なく，あってもたいていは剥落損傷
挿25 して図相も弁じがたい。その中で第11窟の正面廊後壁左に残る菩薩図断片は，残存部に関するかぎり彩色の保存
もよく，第１窟の《美しい菩薩》に似た像容の蓮華手菩薩であったことを示していて注目されるが，形式化した彩
色手法などからしても，前記第２窟正面廊の供養図とほぼ相前後する様式とすべきであろう。第６窟の階上階下
に残る佛像や門衛神や供養者の図も，おそらくこの前後に描かれたものに相違ない。全般的に見て，佛像を主と
して描き宗教性を強調するようになるのと，壁画における様式・技法的な衰退傾向とが，ほぼ並行していたとい
えるようで，結局は壁画よりも佛像彫刻に重点を置き，彫像にも彩色を施すようになって，壁画はついにおこな
われなくなったのであろう。それがいつ頃に当たるかは明らかでないが，壁画で最もおそいと思われるものをあ
図103 げれば，既述の第２窟奥左祠堂に描かれている供養者群の図や，第22窟にある８佛並坐の図などになろうか。し
かしこれらが７世紀のどこあたりまで下るかは誰もいえない。

38 第10窟 右列第6柱柱絵 佛立像

4 インド絵画史とアジャンタ

さて，このアジャンタ壁画がインド絵画史上いかなる地位を占めるかについては，もはや述べるまでもないように見える。なぜならば上来見てきたように，アジャンタが紀元前後に遡る古画と，インド古典文化の最も高潮に達した時期の豊富な壁画とを擁していて，ほとんどインド古代絵画の全体を代表し，ほかにはわずかな断片が2～3の石窟に存しているだけにすぎないからである。もちろんインドでも古くから絵画がおこなわれ，相当の水準に達していたらしいことは，文献の上から窺うことができる。叙事詩や古い佛典などには，王宮の中に画舎(citrasālā, cittāgāra)すなわち画廊が存し，人々が訪れて楽しんだことさえ見えており。[86] おそらく壁画で飾られた建物であったのに相違ない。佛教でいつ頃から彩画をその聖建造物の荘厳に適用するようになったかは明らかでないが，現存する佛教美術で最も古いバールフット Bhārhut の浮彫(前2世紀，シュンガ Śuṅga 時代)から考えて，佛教の堂舎内に佛教的な題材の彩画を施すようになったのは，この浮彫よりあまり隔たらない頃からであったと見られる。[87] そして当時の絵画の実際は，アジャンタの古画を通して窺い知ることができる。

もっともインドにおける絵画遺品では，ラームガルフ Rāmgaṛh 丘(マディヤプラデーシュ州東北隅)のジョーギーマーラー Jogīmārā 窟壁画が最も古いとされる。古画の上に後世彩色を加えるなどして原画をひどく損じているが，それでも古代初期の浮彫に見るような，男女や動物樹木また建造物の図などがかろうじて跡づけられるという。古ブラーフミー文字の銘があり，単に女性(神に仕える女)の名と工人の名とを記すだけである。銘も図も紀元前に遡るものらしいが，孤立的なもので，絵画史的にはあまり重視されない。[88]

これに対してアジャンタの古画は，インドの古代初期美術をリードした佛教の造形活動の一環として，典型的な佛教聖建造物(祠堂窟)の内部を荘厳するために描かれたもので，ほかではすべて失われてしまった初期の佛教絵画が，どのような水準にあったかを具体的に示してくれる唯一の貴重な遺品である。これらの古画すなわち第10窟および第9窟に残る初期の壁画は，前にも述べたとおり，やや古い様式を示す供養図と，これより多少発達の認められる第10窟の本生図との2相が区別され，前者でサーンチー塔門とほぼ同時代(紀元前後)，後者でこれよりいくぶんおくれる時代(後1世紀)と見て大過なく，その制作はおそらくこの地方が初期アンドラ朝の支配下にあったことと関連するのであろう。

インド絵画史は以後数百年の空白時代をおいて，その次に遺品の現われてくるのが，やはりほかならぬここアジャンタの壁画である。この第2期の壁画については前にも記したように，その制作時期は5世紀の末葉から7

世紀の前期にわたったもののようで，特に盛んであったのは，第16—17—1—2窟の順で描かれたと見られる最も重要な4窟の壁画の制作された時期，大体5世紀末葉から6世紀中葉に至る間であったとすることができる。当時この地方一帯を支配していたヴァーカータカ王朝は，ハリシェーナ王(約475〜500 A.D.)——その治世間に第16，17の2窟の開掘されたことが知られる——を最後として，以後の系譜が全然伝わらなくなり，6世紀の中葉には滅亡するに至ったらしい。この王朝がどれだけ石窟の開掘に熱心であったかは不明であるが，これに仕える大臣や諸侯のような有力者が積極的に造窟を推進していることからすれば，前記の4窟を中心とするアジャンタ第2期の造窟や壁画制作の盛期が，この王朝の晩期とほぼ並行し，その衰滅したと見られる頃から以後，壁画の様式・技法的な衰退が目だってくるというのも，決して偶然ではなかったと思われる。

それにしてもアジャンタ第2期の壁画は，インド文化の黄金期グプタ時代の所産であるところに，インド絵画史としては大きな意義がある。もちろんグプタ時代とはいっても，前記したアジャンタの栄えた時期は，政治史的には，強勢と繁栄とを誇ったグプタ帝国がすでに解体し始め，政治的な統一が失われつつあった，この帝国の末期ないし後グプタ時代に属するが，文化史上では，グプタ王朝の最盛時から醸成されてきたインド古典文化が，文学・哲学・科学・美術などの各分野にわたって，特に顕著な発展を見たきわめて重要な時期に当たる。仏像彫刻において，マトゥラーやサールナートが高い理念と洗練された技法とをもって，インド的な造形美を完成したのも，やはり同じ頃，5世紀の後末期であった。アジャンタの壁画がはたしてインド古典時代の絵画の最高水準に位置するものであったかどうかは，ほかに比較される遺品のほとんどない現状では明言しがたいが，たとい文化の中心地方からはやや隔たっていたにしても，グプタ文化の最も高揚したと見られるその同じ時期に，大部分の壁画が制作されたのである。それだけでもアジャンタ壁画の占むべき絵画史上の位置が示唆されるとすることができよう。

おそらくグプタ時代には，絵画の発達もめざましいものがあったのに相違ない。有名な詩人カーリダーサ Kālidāsa のドラマ以下当時の文学には，絵画に関するいろいろの記載が少なからず見出される。[illegible] またのちの中世に成立する書ではあるが，たとえば『カーマスートラ』*Kāmasūtra*の一註釈書があげている絵画の六法，[illegible] あるいは『ヴィシュヌダルモッタラ』*Viṣṇudharmottara* という，絵画論や絵画技法に関しても説いている書の「味」(rasa，情緒)の説や絵画の分類ないし技法に関する諸説など，[illegible] たいていはグプタ時代に成形するに至った考え方の展開であると見られる。しかし当時の絵画遺品はアジャンタ壁画以外ははなはだ寥々で，セイロン島にあるほぼ同時代的なシーギリヤ Sigiriya の壁画(5世紀末とされる)を除くと，わずかにバーグ Bāgh の壁画断片とピタ

ルコラー Pitalkhorā 第3窟の柱絵とをあげうるにすぎないのであり，いずれも貴重な遺品ではあるが，豊富な壁画を擁するアジャンタとは比べものにならない。

まずバーグはマディヤプラデーシュ州の旧グワーリオール Gwalior 藩王国にあり，ヴィンドヤ Vindhya 山脈の南斜面に位置する(北緯22°22′，東経74°48′)。9窟が並ぶが祠堂窟はなく，アジャンタ第1窟などと同様のプランになる大きい僧院窟二つ(第2，4窟)が最も顕著なもので，ともに奥堂の本尊を佛塔(stūpa)としている点でほかに類例を見ない。その一つ第4窟と隣りの第5窟(講堂)との連続する正面廊の後壁に壁画が断片的に残る。正面廊の列柱や天井は崩壊し去り，ために壁画の保存がはなはだ悪い上に，さらに発見以後の来訪者による落書がこれをよごし，図様もあまり明らかでないという。まだその細部写真の公刊されたものを見ず，模写によって窺うほかはないが，壁画の主部を占めているのは本生話(Jātaka)あるいは譬喩物語(Avadāna)を描いたものらしく，騎馬・騎象の男女のはなやかな行進や，美しい舞姫が女性楽団の伴奏で踊る場面など，いずれも世俗的な情景を描いた大きい構図の部分で，しかしなんの説話を図しているかは明らかにしがたい。テンペラ画の技法により，隈取りやハイライトの手法も大体アジャンタと同じであるが，仕上げの輪郭線がきつく，表現が感覚的ではあっても精神性に乏しいところがあるようで，アジャンタの末期，6世紀の後半頃に置くべきものとされる。[86]窟内の柱の意匠や佛像彫刻も様式的にその頃を指すもののようである。なお二つの僧院窟が大型であること(第4窟で27.89×29.87m，アジャンタ最大の第4窟より大きい)，奥堂の本尊がアジャンタなどのように佛像ではなくて佛塔で，古来の祠堂形式を残していることなどは，特に指摘するに値いしよう。

これとほぼ同時頃と見られるのが，アジャンタの西北西約80 kmにあるピタルコラーの第3窟に残る柱絵である。この窟はアジャンタ第10窟とほぼ同時代の古い祠堂窟であり，第2期に八角柱の各面に佛・菩薩の像を描いた点でも一致する。それらの尊像はいずれも固い乾いた感じの立像で，アジャンタ第10窟や第9窟の柱絵とは全く画風を異にしており，それらより作柄も落ち，年代的にも下る。[87]佛教の壁画はこれを最後として以後全く遺品を見ない。

しかし壁画の伝統は，ヒンドゥー教やジャイナ教の石窟に継承され，[88]すでに6世紀の後半，初期チャールキヤ朝時代に，バーダーミ Bādāmi(～Vātāpi)の第3窟に，豊富なすぐれた彫刻とともにわずかな壁画を残した。正面廊の天井に描かれた断片にすぎないが，地塗りに漆喰を用いた一種のフレスコ画(fresco secco)の技法に成るものといい，アジャンタとは様式的にも別系であることを示している。それ以後ではエローラ Ellora のカイラーサナータ Kailāsanātha に残る壁画の古い層(8世紀後期)と，同じくエローラのジャイナ教窟である第32～33の

2窟に描かれた多数の天井画（9世紀）とがあり，また南インドでも8世紀から11世紀頃の壁画断片を，ヒンドゥー教およびジャイナ教に属する幾つかの寺院において見ることができるが，これら中世の壁画はいずれもバーダーミに始まるフレスコ画の技法による系統のものである。

V 結　び

アジャンタの石窟と壁画とに関する大要は，大体以上のとおりである。

要するに，それは人里離れた山間の断崖に開掘された佛教石窟群である。前後2期にわたる合計30の石窟が並び，古いもので前1世紀まで遡り，おそいものでも7世紀前期を下らないと見られる。第1期窟と第2期窟とでは形態でも荘厳でも相違があり，必ずしも一様には述べられないが，いずれも地上架構の建造物と同様の構成に成る堂舎を断崖の中に彫成し，且つ建築としての均斉美と安定感とをそなえさせている点では変わらず，西インドに多く散在する佛教石窟群の中でも，全体としての規模の大きさ，各窟の整然とした構成の美しさでは随一ということができる。第2期における各部の装飾浮彫や尊像彫刻の豊富さ・優秀さもまた指摘するに値いしよう。しかもアジャンタの重要性は特にその壁画にあり，第1期の古画は古さのゆえに，また第2期のものは，インド古典文化の最高潮に達したきわめて重要な時期の，水準高い壁画を豊富に存していることで，絵画史上格別に貴重視される。確かにアジャンタで達成された造形的な成果は，その他の石窟寺院群においても見られるような，聖建造物を岩石の中にみごとに彫成しただけにとどまらず，さらにその内部を彩画ではなやかに荘厳することによって，建築・彫刻・絵画のいわば総合体，少なくともそれらの協調する場を創り上げたところにある。

しかもそれは王侯や富豪の邸宅でも，人々の集まり楽しむ画舎・画廊のたぐいでもなく，佛塔あるいは佛像を本尊としてまつる堂舎と，専門の宗教家すなわち出家した僧たちの住まう僧院とをそなえた佛教寺院であった。聖建造物であるがゆえに，岩石を掘り開くという困難をあえてしても，その永続不壊を希求したのであり，また佛教説話画や尊像画で壁面を飾り，美しさと神聖さとに満ちた雰囲気をそこに醸成することによって，佛に仕える僧たち自身の励みや反省に役立てるとともに，参詣聴聞してくる在俗信者の教化を図ろうとしたのである。そのうち第1期では佛塔をまつる祠堂窟に主力を致し，内部を説話画で彩ったが，荘厳が一般に控え目で，僧院窟また簡朴であるなどは，時代の古さだけでなく，真摯で敬虔で簡素を旨とした当時の佛教徒の生活態度に対応するものであったことを示している。それは佛教史でいう小乗部派佛教の時代に当たり，造形美術では佛塔中心の美術がおこなわれ，佛の姿を絶対に表現しない，いわゆる無佛像を特色とした。

これに対して第2期窟は佛像中心の佛教によって指導されており，佛像を本尊とする新しい形式の僧院窟と，壁画による内部荘厳のはなやかさとが最も目だつ。一般にこれを大乗佛教の推進によるものと見なすが，佛像を作って礼拝する佛教すなわち大乗であるかのように速断するのは慎むべきである。アジャンタ第2期窟には明らかに大乗窟といいうるもの（たとえば第7窟）も存するが，この期の初めに開掘されたと見られる第16，17の両窟以下多くの石窟は，佛像彫刻や壁画の内容から見ても，また寄進銘の記すところについて検しても，釈迦佛を主

尊として崇拝する古くからの佛教信仰，すなわち小乗的な佛教の思想体系に属していたとせざるをえない。詳しいことは述べるいとまがないが，インドでは漢訳された大乗経典などを通して想像するほどに大乗が流通していたようには見えず，遺跡や作品からするかぎり，大乗の証跡がきわめて少ないことに注意したい。なお第2期窟には窟の内外に佛像を多数浮彫したり，壁画や柱絵として佛像を並べ描いているなども，大小乗の別を越えた佛像一般として造られまた描かれたもので，もっぱら造像の功徳を期待する寄進であったことが，一部に随伴する寄進銘から窺われる。おそらくこれらは，有力な施主のおこなった石窟の造営事業に参加したり便乗したりするものの多かったこと（ことに「釈迦比丘」と名のる僧徒が多い）を示すもののようである。

それにしてもアジャンタの第2期窟，特に壁画の豊富な四つの僧院窟や，佛像彫刻の賑やかに施されている二つの祠堂窟のごとき，佛の殿堂であるがゆえにことさらに荘厳美化することが望まれたにしても，悟りの道にいそしむ人たちの住む佛教寺院としては，いささか豪華にすぎたといわなければならない。あるいは来訪して来る信者の群れを予measured し，その人たちを楽しませながら教化しようとしたのであろうか。しかしこのような山間の僻地に，事情は現在と違っていたかもしれないが，その当時多数の人々の来集することが期待しえられたとも思えない。それとも豪華なものを造ることによって，寄進者たちが自らの功徳の大きいことを願うとともに，この寺院を人々の集まる名所にしようと企てたのでもあろうか。とにかく，インドに多数存する佛教石窟寺院の中でも最も善美を尽くしたと見られるこのアジャンタが，わずかの期間の繁栄をみただけで放棄されたのも，実際の生活と宗教活動とを営むにはあまりに僻地に所在していたためであるに相違ない。しかしそれがかえって幸いして，皮肉にも今日までこの石窟と壁画とを，比較的保存のよい状態で残しえたともいえよう。

えは年代づけなどもでたらめであり，拠りがたいことに注意したい。

(22) Yazdani, Ajanta, I, Preface; A. Ghosh: Ajanta Murals, p. 56, note 1.

(23) Dr. B. B. Lal in Ajanta Murals, p. 56～57.

(24) ハイデラーバード政府のアジャンタ保存事業については，Yazdani, in Ann. Bibl. Ind. Archaeol., VII, 1932, Introduction; ——do., in J. Cumming, Revealing India's Past, London, 1939, p. 254～255. など参照。

(25) Indian Archaeology — a Review, 1953～54. 以下毎年のこの年報に見える。

(26) Dr. B. B. Lal, op. cit., p. 57～59.

III 石　窟

(27) インドの石窟については，Fergusson-Burgess, The Cave Temples of India, London, 1880;——do., Hist. of Indian and Eastern Architecture, Vol. 1, London, 1910; P. Brown, Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period, 5th ed., Bombay, 1965; 逸見梅栄『印度佛教美術考　建築篇』，昭和3年(1928); 高田修「インドの石窟寺院」(『佛教芸術』41，昭和34年(1959)，p.1～31; —『佛教美術史論考』昭和44年，p. 89 f. 再収) など参照。

(28) Indian Archaeology — a Review, 1955～56, p. 72. この僧院窟は広間の大きさ約 3.65m 四方である。

(29) 第1期前室窟の年代論諸説については，高田「印度佛教美術研究の成果(2)」(『佛教芸術』6，昭和25年，p. 89) 参照。様式的な順位も学者によって異なる。なお次注を見よ。

(30) P. Brown は Bhājā, Kondāne, Pitalkhorā, Ajantā X を前2世紀，Bedsā, Ajantā IX, Nāsik XVIII, Kārlā を前1世紀とし，また Bhājā を前150年頃，Kārlā を前50年頃としている (Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period, Bombay, 1965, p. 21～22, pl. XXV)。Pitalkhorā III については，Deshpande は銘の書体から前2世紀と見ている。——参照，Ancient India, 15, 1959, p. 70, 82.

(31) 第10窟の銘については，注(3)(5)参照。前2世紀初頭説がインド人学者によって現在も主張されている (Yazdani, III, p. 1; D. Mitra, Ajanta, p. 34; Deshpande in Ajanta Murals, p. 18)。もしそうだとするとこの窟は Bhājā よりも古く，西インド最古のものということになりかねないが，その拠り所とする Brāhmī 銘(挿3)の年代は，相当の幅をもって考えられるべきものであろう (Pitalkhorā の場合も同じ)。A. H. Dani のごときは，アジャンタの第10，12窟の銘を後1世紀前期にまでも引き下げている (Indian Palaeography, Oxford, 1963, p. 66～68)。なお，同じ第10窟の左側廊壁に古い Brāhmī 文字の書銘の断片があり (Lüders List 1199)，Yazdani(III, p. 1, n. 1) によれば，Lüders はこれを前2世紀中葉まで遡る文字と題した由である。しかし，Yazdani や N. P. Chakravarti (in Yazdani, III, App., p. 91) は単に Lüdersの権威に従うだけで，その書銘と同時期の作と見られる古画そのものの様式については全然触れていない。なお後注(74)参照。

(32) Walter Spink, On the development of early Buddhist art in India, (The Art Bulletin, 1958, p. 95～104)。これは彼の学位論文(Rock-cut Monuments of the Andhra Period: their Style and Chronology, Harvard Univ., 1954, ——未刊) の要旨を公表したもの，石窟寺院の年代論のほか，西インドにおけるアンドラ王朝などとの関係をも論調している。なお H. Zimmer, The Art of Indian Asia, 2 vols., New York, 1955. の図版における年代は，その学位論文の新年代論によったものである。

(33) かつては第10窟より古いと見られたが，これはおもに既述第10窟の銘に関する誤った解釈に基づくもので，今は否定されている。前注(5)参照。前記 Spink 説では前50～後50年頃と見る (Zimmer, pl. 162)。

(34) 第12窟の広間の大きさは 11.05m 四方，そのプランおよびセクションは Fergusson-Burgess, Cave Temples, pl. XXVII. に見える。

(35) 前注(3)参照。Chakravarti(Yazdani, III, App., p. 85～86)は第10窟よりやや下る書体としているが，実際には区別しがたいようである (Dani, op. cit.)。

(36) 第13窟の広間は幅4.11，奥行5.05，高さ2.13m.

(37) この前庭は幅13.34，奥行5.64m. なお発掘の結果，この前庭の右方(第25窟の下にあたる)に，附属の前室と3房室とが掘られていることも明らかになった。Yazdani, IV, p. 15～17. 参照。

(38) 無銘(ただし内容に関する銘目はない)。Indian Archaeology— a Review, 1957～58, p. 58. ただし文字の書体の年代づけについては，かなりの幅がありうることに留意すべきである。

(39) 正面前左端の壁柱に寄進銘(刻銘)あり，10行にわたるが大半欠損する。Chhabra(Yazdani, IV, App. p. 113～114)によれば書体は 450～525 A.D. 頃の間のものという。

(40) 石窟群のあり方から見て，第1期群の位置する断崖のほぼ中央部から，第2期には順次左右に伸びてゆく方向に，幾つかの窟ごとに開鑿されていったことが考えられる。これについて，Fergusson-Burgess は，窟番号で11, 14, 15から16～20が，次いで7, 6，最後に21～26の群と1～5の群とが開鑿されたと推定し，また Brown は，11, 7, 6が第2期前で最も早く，次に15～20，次に21～26，さらに1

〜5, 最後に未完の27〜29の順を提案している。──Fergusson-Burgess, History of Indian & Eastern Architecture, London, 1910, Vol. I, p. 189; Percy Brown, Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period, p. 57. 参照。

(41) アジャンタの彫刻については，Burgess, Report on the Buddhist Cave Temples, ASWI, IV, London, 1883; 沢村専太郎「アジャンター石窟寺に於ける彫刻」(『国華』351, 352, 355, 360, 361, 大正8〜9年), 同「アジャンター石窟寺の彫刻的文様に就て」(『国華』377, 378, 383〜385, 393〜396, 大正10〜12年；──ともに『東洋美術史研究』昭和7年所収)；山本智教『アジャンタの彫刻』昭和33年(私版)など参照。特に最後の書が詳しい。

(42) 仏像を描いた壁画に寄進者の書銘が存していることから(第9, 10窟の列柱に描かれた仏像，図5〜6; 第2窟仏堂前室の千仏，図110〜111および挿28参照)，浮彫の仏像もまた一々寄進されたことが推定される。書銘については壁画の章参照。

IV 壁　画

(43) Griffiths および Yazdani の図録には，次の諸窟について壁画の所在と図版との関係を示す見取図が収められている。(括弧内の G は Griffiths の図版番号，Y は Yazdani の図版番号，なお*印あるのは G の天井見取図)。

窟番号で 1 (G4, G93*, Y I 2), 2 (G20, G116*, Y II 1), 6 (G133, Y II 1), 9 (G36, G136*, Y III 2), 10(G40, Y III 22), 16 (G44, Y III 43), 17(G53, G139*, Y IV 1), 19(G150), 22(G90).

(44) 第10窟の古画に関しては，ハイデラーバード政庁で S. Ahmad に模写させたもの(輪郭トレースを含む)がヤズダニの図録に数葉収められ，またインド考古局の模写とトレース各1は A. Ghosh, Ajanta Murals. に収められる。

(45) この図(挿31, Yazdani, pl. XV, a)は，Griffiths が模写中に，その上に描かれていた第2期の壁画を剝落して現われたものという。背光，図の左端には第2期壁画の比丘の頭部が残る。参照，Griffiths, I, p. 31; Yazdani, III, p. 15.

(46) 第9窟前壁には仏伝図に比定されるもの2図あり (Yazdani, pls. XVIII, a〜b), Foucher は三迦葉の帰仏と帝釈天の訪問(帝釈窟説法)とに比定している(Foucher, Lettre d'Ajanta. JA, 1921, p. 225). なお後述説話画の項参照。

(47) これと類似のモティーフは Nāsik や Kuḍā の石窟にも見え，また Amarāvatī の浮彫にも見出されるが，そのくずれた様式と技法は，年代がずっとおくれることを示している。

(48) 傍で "Vaiśvantaraḥ" と記してあり，なおほかに "Indraḥ" (インドラ，帝釈天) と "Yu[jakaḥ]" (憍薩羅門の名，パーリ語で Jūjaka) の名も認められるという。──参照，N. P. Chakravarti, A note on the painted inscriptions in Caves VI〜XVII, (Yazdani, III, Appendix, p. 96, pl. VIII, d, e).

(49) この断片は約27×37cm. General James Edwin Williams の子孫が所蔵していたもので，19世紀早くにその祖父の手に帰したらしい。1921年ロンドンのソーズビー Sotheby のせりに出て，ボストン美術館に買い取られた。A. K. Coomaraswamy, A fragment of fresco from Ajanta, (Museum of Fine Arts, Boston, Bulletin, XX, 1922, p. 70〜72). 参照。

(50) Yazdani, IV, pls. XLII〜XLIII. なお後述説話画の項参照。

(51) シビ王本生に2種あり，第1窟前廊左の図(図76, 79)がもも肉を切って鳩の命と交換したという説話であるのに対し，ここでは施眼をモティーフとする物語である。Yazdani, IV, pl. LXVII, c および挿25の，眼を施している王の右脇に "Śibi-raja" (シビ王) という書銘のあるのが認められる。──参照，Chakravarti, op. cit., p. 96, pl. IX, b. なお後注(65)を見よ。

(52) 第1窟前廊右壁の図と同じく，Sāsān 朝の使節の飲酒図とする説がかつて提案されたが，これは Mathura の浮彫でも酒宴があるとおり，いわゆる胡服を着た男女によってヤクシャ，ヤクシーを意味させた，単なる飲酒図と見るのが妥当である。第1窟では天井の方形パネルに，この種の飲酒図が3種存している(図67, 挿22)。

(53) Griffiths の書の第2巻は，大部分がこの第1窟における天井装飾画の模写に当てられており，その美観を味わうことができる。

(54) それらの書銘と物語の比定については，H. Lüders, Ārya Śūra's Jātakamālā and the frescoes of Ajantā, (Nachr. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, 1902; translated, Ind. Ant., 1903, p. 326〜329); John Allan, A Note on the inscriptions of Cave II, (Yazdani, II, Appendix, p. 58〜63). 参照。

(55) Yazdani, II, pls. XV〜XVI. 退化して図柄を識別することがむずかしいほどであるが，Griffiths, pl. 64; Herringham, pls. XXV, XXXIII の模写にははっきりと描かれており，後人でそこなわれたのがそれ以後であることを示している。

(56) J. Allan, op. cit., (Yazdani, II, Appendix), p. 64, No. 9, fig. 6. なお書銘は左壁の千仏図にもあるが，ほとんど消えて読めない。──op. cit., p. 63, No. 8, fig. 5.

(57) Allan, op. cit., p. 64, No. 11, fig. 8. 文字は消えて読みがたいという。

(58) N. P. Chakravarti, op. cit., (Yazdani, IV, Appendix), p. 111〜112, fig. 1. 書銘はサンスクリットで，七仏の名を各図の下に記してあり，ただし第4の仏の名(Krakucchanda)だけが消えて読めない。また菩提樹名は śirīṣaḥ, udumbaraḥ, nyagrodhaḥ の三つが

認められるだけである。なお，並坐する両像の下に寄進銘が記されており，大衆の比丘によるもののようである。

(59) 佛教説話とその図については，高田『佛教の伝説と美術』(1943年)参照。

(60) J. Burgess, Notes on the Buddha Rock-temples of Ajaṇṭā. (ASWI. No. 9), Bombay, 1879; S. F. Oldenburg, Notes on Buddhist art. (translated. JAOS. XVIII. 1897. p. 195～196). など。

(61) A. Foucher, Les représentations de Jātaka dans l'art bouddhique. (Mém. conc. l'Asie Orientale. III. 1919. p. 1～52); Lettre d'Ajaṇṭā. (JA. 1921. p. 201～242); Preliminary report on the interpretation of the paintings and sculptures of Ajaṇṭā. (J. Hyderabad Arch. Soc. for 1919～20, publ., 1921. p. 50～111). なお Yazdani もその図録の解説で若干の図柄説明を試みているが，佛教に詳しくない者の所説はあまり役立たない。

(62) アジャンタの説話画に関しては，かつて「アジャンター壁画の佛教説話とその描写形式について」(『文化』20-2, 1956年, p. 179～189)において表示したことがあるが，今回はこれを訂正して示した。

(63) シビ(尸毘)王本生を描するものに，少なくとも二つの異伝がある(高田『佛教の伝説と美術』p. 151～152 参照)。鷹に追われた鳩を救うためにもも肉を切り取って秤量施与したという説話(A)と，眼をくり抜って与えたという説話(B)とがそれで，後者がパーリ語やサンスクリット語(漢訳もある)でも伝わっているのに対し，前者は漢訳経典にしか見出せない。しかも造形美術の上では，前者(A)の例は Gandhāra, Mathurā, Amarāvatī と広く分布しているのに，後者(B)の作例がそれらの中で一つも見えないのである。しかしここアジャンタでは2種のシビ本生図ともに描かれているのに注意したい。なお註(51)参照。

(64) Yazdani の図録に錯簡があり，この第16窟象本生の図と，第10窟の六牙象本生の図とが誤って入れ替わっている (pl. XXXIV と XLIX とを入れ替えよ)。

(65) ヴィシュヴァンタラ本生図の続きと見る説は，Yazdani が示唆し(Text. III. p. 73)，Deshpande もこれに従うが十分な説明はない(Ghosh, p. 56～57 & pls. LVII～LVIII. explanation).

(66) 前註(65)を見よ。

(67) 義浄の『南海寄帰伝』巻4に，本生鬘論(*Jātakamālā*)が特にポピュラーで，戒日王(Harṣavardhana Śīlāditya, 在位606～648)がかつて，臣下の愛誦する詩詞を作るよう命じたところ，集まった五百種のうちの大部分がこの *Jātakamālā* であったといい，「諷誦のうたこれを美の極と為す」と記している。なお *Jātakamālā* は Āryaśūra の作で，4世紀頃まで溯るといわれる(M. Winternitz, 中野・大佛共訳『印度佛教文学史』1923年, p. 278)。義浄はさらに，戒日王自身も歌詞を作り音楽に合わせて歌舞させたといい，また月官(Candragomin)という詩人が毘輸安咀囉太子(Viśvantara)の歌詞を作り，人々みなこれを舞詠して，ためにインド中に広がったと記している。

(68) J. Griffiths, Paintings, p. 18. なおそこではインドにおける近世の壁画技法をも紹介し，最初にインド漆喰(chunam)の下塗りをする点が Ajanta の場合と異なるとしている。

(69) A. K. Coomaraswamy, Museum of Fine Arts Boston, Bull. 1922, p. 72;——do., Hist. of Indian and Indonesian Art, London-New York, 1927, p. 89; V. Goloubew, Documents pour servir à l'étude d'Ajanta, Paris-Bruxelles, 1927, p. 11; Yazdani, I, p. 2 など。

(70) Sir John Marshall in the India Soc., (ed.), The Bagh Caves, London, 1927, p. 16.

(71) Dr. B. B. Lal, The murals: their composition and technique. in Ghosh, Ajanta Murals, p. 53～55. なお D. Barrett and B. Gray, Painting of India, (Skira), 1963, p. 26. 参照。

(72) Yazdani in Hist. of the Deccan, I. Pt. VIII. Fine Arts, Oxford, 1952, p. 48.

(73) V. A. Smith, Hist. of Fine Art in India & Ceylon, Oxford, 1911, p. 98; Herringham in the India Soc., Ajanta Frescoes.

(74) たとえば Yazdani, III. p. 1. n. 1;——do., Hist. of the Deccan, I. Pt. VIII. p. 48. 特に Yazdani は右側廊の古い書銘を，Lüders によるとして前2世紀中頃または末頃と見る(銘記[第9]のほうをこれよりやや古いと見る)。しかしこの書銘の写真を見ても，それほど古様には見えないし，またこれだけを根拠として壁画の年代を判定するのは不当であろう。前註(34)参照。

(75) D. Barrett (Painting of India, p. 24) は様式的に Amarāvatī 大塔の浮彫と比較しようとしているが，賛同しがたい。

(76) 松本栄一「かたによる造像」(『美術研究』156, 1950年, p. 1～15)参照。

(77) 前註(56)(57)参照。

(78) 壁画の寄進銘はいずれも[illegible]で，第9窟では9個(Nos. 2～7, 9～11)，第10窟では18個(Nos. 3～12, 14～21)。—— Chakravarti, in Yazdani, III. App., p. 88～94.

(79) Yazdani, Text. III. pls. XV. b; XVIII. a～b(第9窟); Yazdani, II. pls. V, IX(第2窟)など参照。

(80) *Vinaya*. IV. p. 298 に，Kosala 王 Pasenadi (Prasenajit) の園林内に画舎(cittāgāra)があって，美しい絵画が描かれており，人々多

く往来して遊楽する所であったことを記している(南伝2，p.482～483)。また *Jātaka* VI, p. 432(No. 546, Mahā-ummagga) には，大隧道を掘り，その内壁に絵師(cittakāra)がいろいろの絵画を描いたとあり(南伝39，p. 172)。そのほか絵師が男女の像を板や壁に描くこと(*SN*. II, p. 101; III, p. 152)や，精舎の内外を彩色すること(*Vin*. II, p. 151)なども散見される。
そのほかジャイナ教の古い伝説でも国王の画堂(cittasālā)のことを伝え(H. Zimmer, p. 384)，また *Rāmāyaṇa* にも Rāvaṇa の宮殿に画堂を設備していたことが見える(E. B. Havell, Ind. Sculpture and Painting, p. 157)。

(81) Bhārhut では仏教説話図その他に題名を銘刻するものが多く，この種の仏教的題材を扱い始めて間もないことを物語っていると解することができる(高田「仏造像創始への経過」，季刊『宗教研究』III-4, 1941, p. 412)。のみならず Bhārhut の浮彫は彫法が稚拙古樸で，初期的な様式に成っている。浮彫と平行して盛行したはずの絵画も，仏教建造物を飾るものとしては，ほぼその前後から一般化するに至ったと見るゆえんである。なお Bhārhut はシュンガ王朝の治世間に成ったもので(銘文あり)，従来は前2世紀中葉とされてきたが(Marshall in Cambridge Hist. of India, I, p. 624)，Spink のように(The Art Bull., 1958, p. 102)，前1世紀初頭まで下げて見るべきかもしれない。

(82) T. Bloch, Caves and inscriptions in the Rāmgaṛh Hill, (ASI. Ann. Rep., 1903～04, p. 128～131)。壁画に関する記述はあるが，その後写真ないし模写の公刊があったかどうかを知らない。銘文は4行，神に仕える女性(devadasikhī)の名と，工人(lupadakha, ～rūpadakṣa)の名とを刻している。Lüders List 921 参照。Dani(Ind. Palaeography, p. 56～57)は銘文の書体を前2世紀と見る。一方壁画については，Marshall(op. cit., p. 642～643)は前1世紀頃としている。

(83) E. B. Havell, op. cit., p. 160～163; A. K. Coomaraswamy, Artibus Asiae, IV, 1930～33, p. 41f., 126f.; D. N. Shukla, Hindu Canons of Painting, Lucknow, 1957, p. 120f.

(84) Yaśodhara 註(Kāmasūtra, Kāshī Skt. Series, XXIX, Benares, 1929, p. 30); Coomaraswamy, The Transformation of Nature in Art, Cambridge, Mass., 1934, p. 181～182, n. 14; A. N. Tagore, Sadanga, les six canons de la peinture hindoue, Paris, 1922.

(85) S. Kramrisch, The Viṣṇudharmottaram, Pt. III, a treatise on Indian Painting, Calcutta, 1924; Coomaraswamy, JAOS, 1932, p. 13～21; ――do., Hist., p. 87～91; Shukla, op. cit.; 清水乞「シルパ・シャーストラにおける絵画論」『東洋学研究』5, 1971年, p. 135～148, など参照。

(86) Bāgh 石窟は Ajanta 発見の前年(1818)に初めて紹介され，19世紀中葉 E. Impey が訪れた当時には，壁画はなおかなり多く認められたという(J. Bombay Br., RAS, V, p. 543～573)。詳しくは The India Society (ed.), The Bagh Caves, London, 1927. (contributed by Sir J. Marshall, M. B. Garde, J. Ph. Vogel, etc.) 参照。同書には壁画の模写9葉を色刷で示している。なおわが国では小林連之助氏がこの模写を試みた由である(三才孫吉「印度バーグ窟院内の美術」，『国華』481, 483, 昭和5～6年)。
なお Bāgh 壁画の年代については，Barrett, Painting of India, p. 31～32. 参照。

(87) M. N. Deshpande, The rock-cut caves of Pitalkhora in the Deccan, (Ancient India, 15, 1959, p. 66f.)

(88) 以下ヒンドゥー教およびジャイナ教の壁画については，K. Khandalavala, Indian Sculpture and Painting, Bombay, 1938; S. Kramrisch, A Survey of Painting in the Deccan, London, 1937; Barrett, op. cit., p. 32～44. など参照。

〔附載〕アジャンタ壁画の材質

アジャンタ壁画がどんな材料で描かれたのかは従来よくわからなかった。壁画を調査した人は多く，また模写に従事した画家の中には日本人もあったが，下地・絵具などについての適確な記載はほとんどないといってもよかった。[1]近時インド政府の編集した報告書[2]が出版され，その中にやや詳細な記載[3]があるので，それをもとにして以下に説明を試みることとする。

1) 壁体と下地

壁画が描かれている洞窟自体は玄武岩をくりぬいたもので，壁の表面は凹凸があり，平滑でない。その上に絵を描くための下地として泥土が塗られており，それには精・粗の2層がある。粗粒からなる下層の厚さは洞窟ごとに，また岩壁の状況により異なるが，細粒の上層は2～3mmの厚さを有する。泥土の成分は，

二酸化珪素……………………………………………約60%

酸化鉄および酸化アルミニウム……………………約27%

酸化カルシウムおよび酸化マグネシウム………2～3%

水分および有機物……………………………………10～12%

であって，鉄分の多い土に砂および植物繊維を苆(すさ)として加えたものである。この細粒の上層の表面に石灰を薄く塗ったのち，壁画が描かれている。

2) 顔　　料

顔料のおもなものは赤・黄・青・緑・黒および白の各色と，それらの混合であって，黒色を除き，すべて鉱物質のものである。すなわち，

赤	不純な酸化鉄
黄	黄土
青	ラピスラズリ lapis lazuli(群青)
緑	緑土
白	白土・石灰・石膏
黒	煤(炭素)

である。以上のうちでアジャンタ附近には産出しないラピスラズリを除き，ほかはすべて現地附近で採取された

ものである。鉄分の多い土を用いた赤・黄色については説明を要しないが，緑色の緑土(terre verte)について若干の説明を加えると，これは鉱物学的には海緑石(glauconite)と呼ばれる鉄を含んだ緑色の粘土状のもので，珪酸塩の1種であり，玄武岩の風化によって生じたものである。

ラピスラズリはアフガニスタンのバダフシャン Badakhshan が有名な産地で，おそらく同地から輸入されたものであろう。やや赤紫色を帯びたあざやかな青色の鉱物である。現在では人工的に同一成分のものが合成されて使用されているが，緑土とラピスラズリ(群青)とは中国本土および日本の壁画には用いられていない。

白色としては3種のもの，白土・石灰・石膏があげられているが，これが時代あるいは洞窟によって使い分けられているのか，否かは原文に記載がない。

興味があるのは，中国および日本の壁画に多く用いられている岩緑青・岩群青などの銅鉱物，辰砂などの水銀鉱物，また鉛丹などの人造品が存在しないことである。

顔料の接着剤としては動物質の膠が用いられたと記載されており，化学的に検出されたようである。

原文の記載は一般的で，個々の洞窟あるいは画面については全く触れていない。

3) 技　　法

1)および2)で述べたような下地に顔料で壁画あるいは文様が描かれているが，その技法はいわゆるテンペラ系統のものであって，イタリアなどのフレスコではない。いわゆるフレスコは石灰下地を塗った直後，まだ乾燥しないうちに描くもので，顔料が下地の中に浸入しているのが特徴である。アジャンタ壁画は下地が泥であり，顔料の層は全く表面にしか存在せず，厚さは約 0.1 mm である。また膠が接着剤として用いられており，技法は明らかにテンペラに属するものである。

4) 考　　察

以上1)・2)および3)にアジャンタ壁画の技法および材質について報告書[18]をもとにして記述したが，前述のように，全般的なことのみで，細部については不明である。また年代による差異についても記載がない。筆者自身は現地の壁画を見ていないため，補足することができないのは残念である。ただ米国ボストン美術館所蔵の小断片[*4]については，これを見たが，表面には保存のためにワニスがかけられており，顔料などについても前述の 2)以上のことを知ることは困難である。

挿4

最後に壁画の保存[5]については，長年月の間における壁画の損傷・剥落に加えて，鳥類・コウモリ等による汚損，19世紀における模写の際のワニス塗布による被害などによって憂慮すべき状態にあるもののようである。第二次大戦後，1953年以後各種の合成樹脂による保存法が検討され，一部実施されている様子であるが，具体的な効果については十分記載されていない。

技術的にもなお多くの困難があるものと推察される。

(1) 山崎一雄「西域壁画の顔料について」(『美術研究』212号，昭和35年)には英国の文献，R. B. Kahn, Journ. Oil and Colour Chemists' Association, London, Vol. 32, p. 24 (1949); Abstracts of Technical Studies in Art and Archaeology 1943~52, No. 1038 に基づいた簡単な記載がある。

(2) AJANTA MURALS. Edited by A. Ghosh, Archaeological Survey of India, New Dehli, 1967.

(3) 注(2)の書中の一章，Dr. B. B. Lal : Murals ; Their composition and technique, p. 53~55.

(4) ボストン美術館の所蔵番号21・1286で，石膏で固められた画面の縦・横約35cmの断片である。Conversion of Nanda, Ajanta XVI, 6th Century との説明がついている。

(5) 注(2)の書中の一章，B. B. Lal : Murals ; Their preservation, p. 56~59.

(山崎一雄)

図 版 解 説

1　石窟群中央部

アジャンタ石窟群の中央部。大体第1期（前1世紀〜後1世紀）の諸窟が並ぶあたりを対岸から望む（図28参照）。右端の最も低いところにある第8窟に続いて，第9と第10の2祠堂窟があり，特徴的な正面の馬蹄形破風によって直ちに識別される。その左方に隣りする第2期開鑿の第11窟をおいて，低いレベルに第1期の第12，13窟が並び，さらに後者の上方にやや大きい第14窟，その左方に第15窟（ともに第2期窟）が続く。この窟の左下方に入口の見えるのが第1期に属する第15A窟で，左端に第16窟の一部が見える。冬期には川の水はほとんどなくなり，容易に対岸の丘に登って石窟の眺望をほしいままにすることができる。

2,3　第10窟内部

最初に開鑿された祠堂窟（前1世紀）で，トンネル形の天井には垂木を渡してあった跡があり，左右の列柱は内方に傾きを持っているなど，木造建築の要素が多く，祠堂窟の最も古いタイプを示している。八角形の列柱には仏像を描き，また側廊の天井にも仏像を並べ描いているが，いずれも第2期に属し，古画は図2に部分が見えるように，残存した箇所をガラスで保護している（図1参照）。なお馬蹄形破風の右脚部に刻銘があり（挿3），この窟の正面がKaṭahādiなるものによって寄進されたことを記している。なお16頁参照。

4　第8〜10窟前　正面壁と仏像彫刻

第10窟の前から第9窟および第8窟（右下端がその入口）の正面壁を斜めに見た写真である。第9窟の馬蹄形窓（チャイティヤ窓）の左右側壁には，ここに見るような第2期の仏像彫刻が少なくない。たいてい右手施無畏印の立像で，みな類型化した像容に成り，制作時期のおそいことを示している。

5,6　第10窟柱絵

八角柱の各面に数段にわたって仏立像や仏坐像を描く。立像は斜め前向きで，多くは楕円形の挙身光で囲み，上に傘蓋と飛天，足もとに供養者を描く場合が少なくない。最上段では図示のように倚坐説法相の仏である。いずれも型にはまった生気に乏しい表現のもので，第2期でもかなりおそい時期の制作にかかると見られる（6世紀後期か）。側廊の天井画も同時期のものに相違ない。

柱絵の中でも図様に変化があって注目されるのは図6の図で，本尊のチャイティヤ（仏塔）の左後方にあたる柱に描かれる。倚坐説法する仏の前に，白衣をまとった片肌の人物（比丘か）が合掌し，足もとには花籠を持つ供養者が跪坐しており，あるいは仏伝中の一挿話を描いているのかもしれない。地面や背景には美しい花が一面に描かれ，あたかも空所を残すのを恐れるかのように見える。これらの柱絵の仏像は，寄進者の注文に応じて制作されたものに相違なく，足もとに描かれている供養者の姿には，その寄進者自身が描きこまれている可能性が強い。なお寄進の刻銘を伴うものも少なくない。なお27，64頁参照。

7,8　第10窟左側壁の供養図（模写）

アジャンタでも最も古い壁画の部分で，剥落のはなはだしい上に落書でよごされた壁画の状況は，挿1（図8の中央部に当たる）で見るとおりである。この左側壁では長くフリーズ状に礼拝図や行列の図が描かれており，図8は入口寄り，図7は奥寄りに位置する。前者は図柄の比較的よく跡づけられる部分で，りっぱな飾りのあるターバンを着けた王が傘の下に立ち，宮女たちに囲まれていま菩提樹の礼拝供養に向かうところ，本図の左方には武器を持つ護衛の兵士の列などがあり，右方には菩提樹をはさんでその右に，ふたりの舞姫が踊り女性の楽団が伴奏する歌舞供養の情景が続く。図7のほうは，仏塔（stūpa）をはさんで左右に礼拝者が群がる情景の右側の部分で，古代初期特有のターバンを着けた数人の男性が合掌礼拝しているところを描いている。

これら最古の図では，男性はターバン，女性は飾りのある頭巾と首飾り・腕環を着けるだけで，いずれも上半身は裸かに表わされ，その肉身を色どる平塗りの濃い褐色が全体に支配的で，白以外の色はほとんど識別しがたい。各人物の表現は平板的ではある

が，形態は的確にとらえられ，決して稚拙な段階にあったようには見えず，サーンチー塔門の浮彫と相前後する頃(紀元前後)に置くべきであろう。しかし同じ窟の右側廊に残る2本生図(挿17, 82)は，様式的にこれよりやや発達したもののようである。26，56〜57頁参照。

9, 10, 11　第9窟の内部と正面

祠堂窟としては古様であるが，正面に障壁を残して大きいチャイティヤ窓をつけ，また列柱にはほとんど内方への傾きが見られなくなっているなど，第10窟よりは一歩進んだ発展段階にあり，紀元前後の開鑿と見たい。正面には入口や窓の上方に馬蹄形の飾窓を彫刻し，そのほかにも玉垣形を諸所に浮彫している。これらは開鑿当時のものであるが，左右の側壁にある仏像彫刻(図4, 11)や，列柱の面に描かれた仏像の図(別9)はみな第2期の作で，後者に寄進の銘記を伴うものがあるのも第10窟の場合と同じである。

12　第12窟

第1期の古い僧院窟中最も大きく形も整っているが，正面の壁がすっかり崩壊し去っている。広間の大きさ 11.05m 四方。この広間の三方に合わせて12の房室が開口する。その入口の上にはチャイティヤ窓形の破風や玉垣形を浮彫してあり，房室内部は両側に寝台を設けたトゥウィン・ベッド形式である。古い寄進銘があり，商人 Ghanāmadaḍa が寄進した由を記している。なお7，17頁および挿6参照。

13, 14　第16窟内部と仏堂本尊

この窟は第2期窟中最も早い開鑿と見られるもので，ヴァーカータカ王朝ハリシェーナ王の一大臣が寄進した由の銘があり，5世紀第4四半期に年代づけられる。図13は広間から後廊の一柱に焦点づけながら奥の仏堂を望んだ写真で，いろいろの草花文様による柱面の彩画の一端を窺うことができる。本窟の仏堂は前室を設けず，後廊からはいった堂内の中央に図14のような，説法相の巨大な仏倚坐像を彫出してあり，高さ 4.12m，本尊像では最も大きい。且つ四肢きわめて太く，ありあまる力量感をそなえた表現であるが，像容は固くぎこちなく，ことに目尻の下がった面貌はむしろ怪異でさえある。しかし動物の飾りを着けた座の背障やその背後から半身を出す2脇侍像などは，比較的形よく彫られている。この1ブロックから成る本尊像は堂内の中央に位置しており，これをまわって右繞礼拝することができる。20，23頁参照。

15, 16, 17　第16窟前廊天井の彫刻

前廊の天井には図15で見るように数本の梁の形を彫り出し，その両端ごとに力士形や男女カップルの飛天またはキンナラの像を，いずれも下から見上げた形で高浮彫している。天井にあるにもかかわらず，どの像もすぐれたモデリングに成り，特に均斉のとれた美しい姿態表現が注目される。図16〜17はそのうちの2種の飛天一対で，片足を屈し片足を伸ばして飛翔する形の男性神と，これに寄り添って両足をその膝の上に載せたり，肩に手を置いてしなだれ掛かったりする媚態の女性神を配している。このようなカップルはグプタ時代から一般化した一種のミトゥナ形式で，アジャンタでも入口の装飾浮彫(図127〜128)や天井画(図43, 121, 別19〜20)にしばしば見え，たいていは官能的な表現に成るが，本窟の彫刻ではまだあまりそれが強調されておらず，彫法もすぐれていて，全体に温雅な趣きに富み，挿12〜13に示したような童児形ヤクシャや，琵琶を弾く可憐なキンナラ(半人半鳥)の夫妻もある。24頁参照。

18　第16窟左壁　飛天

第16窟の左壁に描かれた仏説法の大きい構図（ほとんど剝落している）の中で，その仏を讃嘆供養する飛天が2体だけ残っている。欠失部が少なくなく褪色も進んでいるが，本図の飛天では腰衣の縞と豊かな頭髪とを黒でむぞうさに描いているほか，太く粗い描線を駆使して輪郭をくくっている速度のある描写が目だつ。別4の飛天も同一の描法になり，両者とも眼の特に大きい表現に特色がある。これらは同じ左壁にあるナンダ出家物語の図(図19〜20)や右壁の仏伝図などに見るような，温雅で気品に富んだ，すぐれた描法のものとは趣きを異にする。おそらく同じ窟のほかの仏説法図などとともに，ややおくれて描かれたものと見るべきであろう。58頁参照。

19, 20　第16窟左壁　ナンダ出家物語

釈迦の異母弟で美男のほまれ高いナンダ(難陀)が新婚早々，(南伝では結婚式の当日)に，帰郷していた仏のために自らの意に反して出家させられたが，僧院にあっても美しい新妻を恋い慕って修行に励まず，よって仏が種々の方便を用い，三十三天にも連れて行くなどして，美のはかなさを自覚させたという物語は，南北のおおくの仏典に伝えられ，また馬鳴(Aśvaghoṣa)の詩 *Saundarānanda* にもうたわれて有名である。この窟では左壁の左端から第3房室入口までの広い壁面にわたって描かれているが，剝落や

黒化が著しい。

多くのシーンが展開するうちで，最も作のすぐれていて注目されるのは，美しい新妻がナンダ出家の報に接して失神する感動的な場面で(図3)，左端の壁に描かれる。ほとんど裸身に近い美女が椅子に倒れかかり，うしろから若い侍女が抱きかかえ，かたわらに老女が坐っていたわるほか，もうひとりの侍女が腰をくねらせてうちわであおぐその左方には，ふたりの男の使者がうずくまってナンダの捨てていった王冠を示しながら報告し，一方右手の戸外ではふたりの召使が芭蕉の葉かげで，この事件のおしゃべりに余念がない(図19)。どの女性もそれぞれ個性的で生彩に富む美しい姿態に表わされ，その典雅で品位のある表現が最も魅力的であるが，肌色の褐色がさらに黒化して全体に暗い色調となっているのが惜しまれる。それでも図に示した戸外のふたりのあたりは明るく且つ保存もよく，的確で比較的強い線描や単純で明快な彩色手法もよく観察できる。

この場面の右方には上下にわたって，カピラヴァストゥ Kapilavastu に帰って来た釈迦が，説法したり(帰郷説法)，托鉢して母子に会ったりするらしい場面などを描く。ナンダは托鉢に来た仏に出会い，食を施そうとして仏のうしろに従い，そのまま僧院に連れて行かれたと伝説は語る。さらにその右方には，ついに仏の前に坐って剃髪したが，恋しい女性を慕ってひとり悩むナンダの僧院内における姿が表わされる。図20はその部分で，左方に坐るのは仏の侍者，あるいはアーナンダ Ānanda (阿難)であろうか，その向こう(左上方)に合掌した手が見えるのは，椅子に坐る仏の姿であり，本図の左方で剃髪人に剃ってもらっているナンダを見つめているところ。右方にはすでに剃髪したナンダが，頭をかしげ肘をついて恋いこがれる態である。さらにこの図の上方では，仏がナンダを連れていろいろと試み，さらに空中を飛翔して醜い片目の猿を見せるなどの場面が展開しており，続いておそらく三十三天に昇り，天女の美しさも結局は老死を免れないことを実際に示して悟らせるという場面も描いていたのであろう。29，58頁参照。

21，22　第17窟中央入口とその上部の壁画　過去七仏とミトゥナ

グプタ時代の寺院建築では入口の三方を豊富な浮彫で飾るのが例で，アジャンタ第2期の僧院窟もたいていこれに従っているが(図127〜128参照)，この第17窟では(第16窟も同様)左右上隅に樹下のヤクシー女神を浮彫するだけで，その内方の框や楣に当たる部位には浮彫を施さないで彩画で飾っており，アジャンタではこのほうが古い。なおこの怪魚の上に立つ女神はヒンドゥー教ではガンガー Gangā 河神を意味し，亀の上に立つヤムナー Yamunā 河神と一対をなすようになる。

入口上方の壁画は比較的よく残る。上段は過去七仏と将来仏である弥勒菩薩とを並べ描いたもので，背後にそれぞれの菩提樹も描いてあったようだ。下段は酒を飲み戯れ合う男女一対いわゆるミトゥナ mithuna の図で，同じく8パネルあり，自由で変化に富む動作や姿態はなかなか官能的で，僧院の入口を飾る図様としてはふさわしくないが，このような世俗的な図のほうがかえって生き生きとした巧みな筆致で描かれているのに注意したい。なお30頁および別9参照。

23　第17窟正面廊　酔象降伏

正面廊の後壁の右部，二つの窓の上方に描かれた仏伝中の有名な大事件，王舎城(Rājagrha)における酔象降伏の場面である。釈迦のいとこで異端者デーヴァダッタ Devadatta (提婆達多)が，王舎城の国王アジャータシャトル Ajātaśatru (阿闍世)と謀議し，王の所有する暴象に酒を飲ませ，これを町の通りに放して仏を踏み殺させようとしたところ，酔象は仏の前に来てその威厳に打たれ，たちまちおとなしくなったと伝えられており，釈迦八相（仏伝中の八つの重大事件）の一つにもあげられる。壁画では左方に，阿闍世王の宮廷シーンとそこから出てくる提婆達多とを描いて，王との密議を示唆する第1場があり(別10)，その右に続いてこの図の場面が展開する。図の左端はその酔象が人々を踏みつけたり鼻で投げとばしたりしながら驀進し，町中に恐怖を巻きおこさせているところ。その右の象も同じ酔象で，いまはすっかりおとなしくなり，ひざまずいて仏を礼拝し仏もその頭を撫でてやり（この部分が本図では見えない)，これを目撃した町の人々がいっせいに合掌して，仏の偉大さを讃嘆している劇的なシーンをもって終わる。下部その他剥落した個所が少なくなく，彩色も一様に褐色と黒色化とが進んでいるが，人物の表現や動くしっかりした線描などに，前記した第16窟の壁画の手法とすこぶる近いものが看取される。30，52頁参照。

24　第17窟正面廊　飛天の群れ

中央入口をはさんで左右の壁の上辺に飛天供養の図(別20)があり，本図はその左側の部分である。白っぽい姿の主神はおそらく神々の王インドラ Indra (帝釈天)であろう。男女の眷神を数人従え，空中を飛翔しながら散花供養するところを表わしている。宝冠を戴く主神は身体を斜めにして飛び，首飾りも瓔珞も衣もみな後方になびいて飛翔の速度感を示しており，その周りにはそれぞ

れ違った楽器を奏でる男女の飛天が，空中を遊泳するかのように軽々と飛び，それらの背後には青の濃を配した鳥の羽根のような白雲が後方に走る。主神は白っぽい肉身であるのに対し，ほかの天人天女は黄褐色や黒茶色のみな違った肌色で，いずれも自由な変化に富んだポーズに表わされる。先の酔象降伏の図と比べれば明らかなように，仕上げには比較的太い潤いのある線でくくり，顔の表情や装身具の変化を軽いタッチで巧みに描き出している。

この壁面は飛天の群れとその背後の，キンナラ夫婦や緑の樹・赤の花などを配した山岩との部分が残るだけで，ほかはほとんど全く剥落し去っているが，やや下方に菩薩の宝冠がわずかに認められ，これらの飛天の図もその菩薩に対する（同時に奥の仏堂の本尊に対する）供養であることがわかる。中央入口の右方の壁面に描かれた図も，飛天の供養をテーマとするものであるが，それ以上に飛翔の運動感に富み，男女一対の主神夫妻(図8)を初めとする人物描写にもすぐれていて，むしろ第16窟の表現手法に近いことを思わせる。30，58頁参照。

25, 26　第17窟正面廊　王の行列と後宮の図

両図は連続して正面廊後壁の左部，窓と左入口との上辺に描かれ，同一主題の図と考えられる(図5)。左には城門のほうに進む王の行列があり，王妃の一行がこれに続くのに対し(図25)，その右方は王の後宮らしく，しなだれかかる美女を抱きながら酒を飲む王を表わしている(図26)。その主題については，左隣りの図(図29)に連続するものとしてヴィシュヴァンタラ本生の一部とする説もあるが，十分な説明のできない難点がある。とにかくここには王侯または貴族の男女によって代表された，はなやかで楽しい世俗の生活の一端が描写されており，宮の図では誘惑するような女性の姿態の官能的な表現が最も目だち，また行列の図では盛装した王妃やこれに侍る官女等のみごとな描写が特に注目される。二つのシーンともに赤く彩られた建物の彩色がよく残り，全体に明るくはなやかで，僧院の表の壁を彩る壁画としては，いささか世俗的でありすぎる。30，58頁参照。

27　石窟群全景（展望台より）

展望台(View-point)から俯瞰したアジャンタ石窟群のすばらしい眺望である。黒っぽい断崖が大きく湾曲するそのすそあたりに，多少の高低を見せながら石窟群が並ぶ。水のほとんど涸れたワゴラー川は，その下を左方から右方へと曲がりくねりながら流れている。まばらに樹々に覆われた一帯は荒涼とした景観である。3～4頁参照。

28　石窟群の平面図と写真撮影箇所

石窟群全体のプランに，風景写真の撮影箇所を附して示したもので，なお各窟の写真撮影箇所については巻末の見取図を参照されたい。

29　第17窟正面廊　ヴィシュヴァンタラ本生

正面廊後壁の左端の図で，多数の仙者や宗教家の群れに対する大布施がおこなわれている情景である。四角い傘や長い杖を持った宗教家たちは，いっせいに手をさし伸べて施しを乞い，後方では腰掛けに坐った人たちがご馳走の振舞いを受けているところ，右端には宗教家のうしろから，赤ん坊を抱いた婦人さえ同じく施しに与かろうとしている。左に立つ色の黒い貴人はこの大布施の施主に相違なく，前景右方にはその乗馬も描かれる。この図を有名なヴィシュヴァンタラ王子の本生話に比定するだけの顕著な特徴は見当たらないが，大布施といえばこれを徹底しておこなったその王子が直ちに連想されるのも事実である。同じ本生話の詳細な壁画は左廊の壁一面に描かれている(図47，48)。30頁参照。

30, 31, 32　第17窟仏堂と本尊

この窟の奥には前室付きの仏堂があり，大きい説法相の仏坐像を本尊として彫刻してある。像高2.66m，雄偉な風容で胸や胴が太く量感に富むが，広く張った両肩の薄いのがやや均衡を失している。台座の正面に輪宝をはさんで2頭の対坐するモティーフの浮彫がある。両脇侍菩薩は右手に払子(chauri)，左手には小さい蓮華を持って立つが，すこぶる均斉のとれた高雅な姿容に成り，宝冠以下装身具もほどよく着けて繁細にわたらない。台座の両端の前寄りに，両手で小さい壺をかかえて立つ童子形も，なかなかすぐれた彫刻である。

なお後廊の柱や前室入口の柱はほとんど全面装飾浮彫で覆われ(図31)，また仏堂入口も流麗な草花文様や小仏像などの浮彫ですきまなく飾られている(図32)。23頁参照。

33　第17窟仏堂前室後壁左　仏と母子の供養

その描かれている位置は図32で見るとおりで，鉢を持った仏が，いま建物の前に立つ母子から食事の布施を受けているところを描く。黄色いゆったりとした大衣をまとう仏は，蓮台の上に立つ姿で普通の人よりもはるかに大きく表わされ，うつむいてその母子と語るようである。あるいは成道した仏が，出家する前にもうけた一子ラーフラ Rāhula とその母とに出会ったという，仏伝中の一

景を描いたのではないかとする説もあるが疑わしい。[illegible]勁い線で的確に描いてあり，ことに母子や上方で傘をさしかける飛天の表情ある描写が注目される。

34　第17窟仏堂前室左柱　鼓楽のヤクシャふたり

前室入口の左柱最下に描かれた装飾的な興味ある絵画である。まるまると太った矮人型のヤクシャ神ふたりが音楽を奏する姿で，ひとりは細長い弦楽器を立てて引き，もうひとりは日本の鼓に似た打楽器をかかえ曲がった撥で打ちならしている。大きい口は楽器に合わせて歌っているからであろうか。眼の大きいのが特に印象的で，首も腕も太く，ことに太鼓のような腹と臍の表現がおもしろい。比較的太い線でのびのびと描いており，彩色のほとんど剥落しているのが惜しまれる。

35, 36, 37, 38　第17窟仏堂前室左壁　三道宝階降下

仏はある年の雨期3ヵ月間を，三十三天に再生していた生母摩耶(Māyā)夫人のための説法に過ごし，次いで帝釈の神が造った三道の宝階——それぞれ金と銀と瑠璃とから成る三つの階段によって地上に降下し，そこに出迎えた諸国の王以下多数の人々に説法したと伝える。図36がその全景で，保存も比較的よい。上段はその三十三天上の説法図に当たり，椅子に坐って説法する仏を中央にして，左方(図11)には色とりどりの美しい服飾を着けた天女の一群が坐り(前の中央に坐る美女が摩耶か)，右方には神々の群れ(剥落がひどい)のほか，天人らしからぬ世俗の数人が蹲坐礼拝する。次に中段は三道の宝階を降下するところで，この図ではわずか2段の階段しか描かれないが，中央段を仏が下り，左右の段を梵天・帝釈並びに天衆が随従したと伝説にあるその情景である。この階段の左右には，象に乗ってここに来集した諸国の王とその軍隊がひしめき，天上からの降下というこの大奇蹟に驚異の眼を向けており，表情豊かな象また象が進む(図35)。下段はその降下地サーンカーシャ Sānkāśya (僧伽尸)で，それら諸国の王以下(図37)と仏弟子等(図38)とに，背障のあるりっぱな椅子に坐った仏が説法するところである。3情景ともに，中央の仏の表現は常套的で動きに乏しいが，左右に群がる群衆の描写は，天上の美女も国王や軍隊もまた出家の仏弟子たちも，みなそれぞれに特色を持ち，バラエティーのある顔・かたち・服飾が連なって，まことに興趣の尽きないものがある。32，59頁参照。

39　第17窟仏堂前室右壁　舎衛城の大神変

左壁の前記三道宝階降下と相対する右壁の図で，舎衛城（シュラーヴァスティー Śrāvastī）の大神変すなわち大奇蹟を描いてあったが，剥落がひどく過半を失っている。舎衛城はコーシャラ Kośala国の首都でその郊外に祇園精舎(Jetavana)があり，仏がその生涯で最も長く居住したところとして知られる。外道(異教徒)の指導者たちが仏の名声のいよいよ高まるのをねたみ，国王以下多数の面前でいかに超人的な奇蹟すなわち神変をおこないうるかの，いわゆる術比べをしようと申し出で，ここに仏による千仏示現などの大奇蹟が演じられ，外道たちは恐れをなしてみな逃げ去ったという。この伝説は仏伝諸伝に伝えられてはなはだ有名で，アジャンタでも幾つかの窟(第1，2，6窟)に描かれているが，いずれも多数の蓮華の上に立ちまた坐る仏の姿を示した，千仏示現の奇蹟の部分が主となっている図様である(図93参照)。ここ第17窟でも同様で，池中から生え出した蓮華の上に，あるいは立ちあるいは坐るいろいろの姿態の仏が示されているほか，蓮茎の上にとまったような供養者の小さい姿さえ加わっており，極楽浄土の蓮華化生を想起させるようだ。なおこの壁の両端には，大神変を見物する国王とその一群，並びに術比べに敗退した醜い顔の裸形外道(ジャイナ教徒)以下多くの外道たちが描かれていたもので，その部分が残っている。伝説については，*Divyāvadāna*，XII，(p. 161～162)；『有部毘奈耶雑事』XXVI；*Jātaka*，(I, p. 88, IV, p. 265) など参照。唐代敦煌画に多く見られる《降魔変》は，この神変から発展した術比べを主題とするものである。なお32頁参照。

40, 41, 42, 43　第17窟天井装飾

この窟では美しい天井画が比較的よく残り，往時の美観をしのばせる。前廊(図40)や後廊の中央部，また広間の中心(図43)や仏堂前室では，蓮華を中核とする幾重かの円形文様帯として円天井をかたどっているのに対し，その他のところは方形や長方形の文様または文様帯で一面に埋めている。いろいろの単位の組合せに成る蓮華文様が最も多く，これに人物や鳥獣を配した抽象性に富むものも少なくない。図41～42は広間天井の一部であるが，方形帯の一つに人物や動物を並べ配して装飾としているのが注目される。このあたり赤・黄・緑・青・白の彩色もかなりよく保存され，男女の戯れたりキンナラ夫婦の飛翔したりする簡単な図様が，比較的素朴な筆致で描かれている。図43は円形文様帯の外側に方形文様帯が接する部分を示したもので，四隅をこのような男女飛天の散花供養する姿で埋めるのが例となっているが，第1窟における同様の飛天のモティーフ(図19～20)と比べて，ここでは表現の穏やかさが目だつ。なお33，63頁参照。

44　第17窟広間右側列柱

この窟の広間をめぐって20基の八角柱が並ぶが，その中の前廊および後廊の中央にある各2柱だけが，豪富な浮彫で装飾されているのに対し(図24参照)，その他の列柱はすべて壁画によって飾られている。多くは華麗な各種の文様であるが，時には払子を持つ美しい女性などをも交える。広間の列柱が彩画される例は少なく，ほかの僧院窟ではたいてい浮彫によって飾られているのに注意したい。

45　第17窟前廊左端　六牙白象本生

中央入口をはいって左，入口と左窓との間を占めて描かれ，白象や猟師の彩色などもかなりよく残るが，左上方（図では見えない）の情景は剥落が多い。ヒマラヤ山中の美しい湖池を中心に象の一群が生息し，六牙の大きい白象を王に戴いて平和な生活を送っていたところ，象王の第1夫人に対するこまやかな愛情に嫉妬した第2夫人が，死んで国王の妃に生まれ変わり，象王に復讐するという物語で，図はこの王妃に派遣された猟師がその象王の前に現われ，象王に懇願して6本の牙を得，これを担いで運び去ろうとするところを描く。物語では猟師が毒矢で射殺したことになっているが，ここアジャンタでは象王自身に牙を抜き取らせており，象が牙を布施したように解釈しているのは興味深い。物語の次の情景はこの左上方に，珍しく枠で囲んだ中に描かれ，かつての夫であった象王の牙を見，その死を知った王妃が失神する場面となっている。この本生話は仏教徒の間ではなはだポピュラーであったらしく，南北の仏典に伝えられているほか，古代初期ではバールフットとサーンチーの浮彫，並びにここアジャンタ第10窟の壁画(図62)で扱われ，さらにガンダーラやアマラーヴァティーでも，同じ主題の浮彫図が見られる。なお31，53頁参照。

46　第17窟前廊左壁　ハンサ本生

五百の鵞鳥(ハンサ)の王が猟師の仕掛けた網に掛かり，配下の鵞鳥がみな驚いて逃げ去ったあとに，ただ1羽だけが残って網をはずそうと試みるが失敗し，そこに現われた猟師に，鵞王を助けて自分を代りに殺すよう懇願する。猟師は感嘆して2羽とも解き放してやるが，鵞王はその恩に報いたいと申し出て，国王のところに連れて行かせる。王はその鵞王を黄金の台に載せ，ここに人王と鵞王との間に長い法話がかわされ，王は敬服してとどまることを希望するが断わり，ただ命を助けてくれた猟師に王から多くの金銀で報いてくれることを依頼して飛び去った。――これがこの本生話の梗概である(多少の異伝があるが今は『本生経』の所伝による)。

壁画は前廊左壁の僧室入口の右から壁柱の側面にかけて描かれる(図34)。鵞鳥の群れの住む山中の湖水の景が下方に半ば消えかけて見られ，次に第2場は壁柱の側面に移って，鵞鳥の群れが鵞王を放置して飛び去る下を，猟師が2羽の鵞鳥を両手の上に載せて王宮へと運んで行くところを図しており，図46は第3場，王宮内で国王と鵞王との法話をかわす場面である。玉座に端然として腰掛ける国王を囲んで，王妃や侍女や廷臣が立ちまた坐り，さらに右方にもうひとり低い台座に坐って合掌するおそらく大臣と思われる人物がある。その右手前には本図では見えないが，2羽の鵞鳥が黄金の台の上に載せられて国王と対話するかたちである(図35)。国王と王妃とが淡い肉色であるほかは，男女いずれも濃い褐色や青黒い肌色に塗られ，ただ眼と下唇の白色だけが目だつ。鵞王(物語では黄金色とも白色ともいわれる)およびもう1羽の鵞鳥ともに黄色で淡い赤を加えてあり，台は白色であったようだ。この壁画は化学的処置によって表面がかなりもとの彩色に復しているようである。なお31，59頁参照。

47, 48　第17窟左廊　ヴィシュヴァンタラ本生

この左廊壁は全面，布施の聖行為を徹底して実行した人物，有名なヴィシュヴァンタラ(ヴェッサンタラ)王子の本生話を物語っている。慈悲深くしばしば布施をおこなって貧窮者を賑わし人望の篤かったこの王子は，国の宝とする大象を婆羅門の乞うままに与えたことから，ついに国外に追放されることになり，マドリー Madrī という妃とふたりの子供とともに馬車に乗って山中へと去るが，途中でその馬車も布施してしまう。さらに山中の隠者生活にはいってからも，悪婆羅門ユージャカ Yūjaka の姿に化した天帝シャクラ Śakra すなわち帝釈天にためされ，2児も布施し，最後に妻をも乞われて布施し，ひたすら悟りを求める心の強固なことを示す。ここに帝釈天は本来の姿に復して王子を讃嘆し，その神力のおかげで2児も無事王宮に帰り着くことができる。王子はやがて父王の死後，国民に迎えられて王位に即き，盛んに布施をおこなったという。この本生話は古来はなはだ有名で南北の仏典に伝えられ，また仏教美術の題材ともなったもので，すでにバールフットに2種の浮彫図が存し，サーンチー北門では横木の表裏にわたって詳細に描いたフリーズがあり，アジャンタでもほかに2箇所の図が比定されている。詩人月官の作詞したこの物語が盛んに歌舞されていたという，7世紀後半の義浄の伝聞記事も参照されよう(注67参照)。

壁画はこの長編の物語を詳細にわたって描き，五つまたは六つ

の舞台に分けて約30の情景を配してあり，まことに錯綜した画面構成で，一見しただけでは迫力に欠けるうらみがあるが，各部分について見れば，情趣豊かなシーンが随所に展開しているのを認めるであろう。図47は左壁の左端，王宮内の王子とこれにかしずく侍女とを表わした部分で，妃のマドリーはその左隣り，壁柱の側面に描かれている。また図48は第1，第2房室入口の間にあたり，王宮から追放されて出て行く王子ら一行の馬車の前で，集まって来た婆羅門の群れが布施を乞うているシーンの中の部分である。ひとりは裸かに近く他は衣をまとうが，ともに布施を求める宗教家の姿で，おそらく衣をまとったほうがその馬車を取り上げた悪婆羅門ユージャカであろう。これらの細部で見れば明らかなように，比較的細勁のしっかりした描線を淀滞なく走らせて描き，ことに図47における顔や肉身の簡潔でしかも表情に富んだ描写が最も注目される。これに対して図48のほうは，仕上げの描線に多少のにじみがあるようでややきつい。なお挿33もこの物語中の一部で，宝冠を戴いた王子と婆羅門との対話を中心としており，あるいは王宮に帰り王位に即いたところを表わすのかもしれない。彩色は全体に褪色や黒色化が進んでいるが，それでも赤や緑のよく残る部分も少なくない。31，52，59頁参照。

49　第17窟後廊左部　スタソーマ本生

本図は後廊の後壁左部の全体（ただし左房室入口の左の図は別か）を占めて描かれているスタソーマ本生の図の一部である。この本生話は南伝の *Jātaka* に詳しく語られているが，主役を演じるバーラーナシー Bārānasī（ベナレス）の国王の出生に関する説話には触れず，しかも当窟の壁画では，主としてその出生から国王となるまでのことを詳しく描いてあり，この部分は漢訳の『賢愚経』にしか説かれていないことに注意したい。さて一日山に狩猟したバーラーナシーの国王は，禽獣を追って馬を走らせているうちにただひとりとなり（挿22），疲れて小休止しているところに交尾期にある牝のライオンが現われ，王は獅子の欲するままにまかせる。ライオンの生んだのは人間の子で，ただ足に斑があり，ライオンはこれをくわえて王宮に現われ，王も自分の子であることを認めて，カルマーシャパーダ Kalmāṣapāda（斑足）と名づけた。壁画でもこれと一致する幾つかのシーンが見られるが，さらに物語ではいわないこの獅子の子の成長し，教育を受け武芸を習い，父王の死後灌頂即位するまでのこと（挿21は灌頂の場面）をも描写している。

国王となった斑足王はその出生のしからしめるところ，ふとしたことから人肉の味を知り，以後毎日の食事に人肉を要求するようになり，民衆の怨みを買ってついに追放されるに至る。図49は，料理人を捕えた民衆が人殺しを命じた国王を責めているシーンの一部で，玉座に足を投げ出して坐る王が，押しかけてきた大勢の人に詰問され，その非を認めているところと解釈される。斑足王の顔はかえってやさしく表わされ，うしろに立つ肌色の違ったふたりの侍女は熱心に聞き入るらしいまなざしであり，かなり濃い彩色であったことを示しているが，いたみが多い。物語は続いて，追放された斑足王が森の中に住んで人食いとなり，さらに立願して101人（漢訳では千人）の国王を捕え，樹神のための生贄祭をおこなおうとし，あとひとりで満願になるというそのとき，捕えたのが有徳のほまれ高いスタソーマ王であったことから，ついに人食いが教化されて正道にもどることになるという次第を詳しく述べる。しかし壁画ではこの後半について描いているようには見えず，左の房室入口の左にある図様の明らかでない図が，あるいはそのスタソーマ王に関する物語の部分かとも思われるが，断言しがたい。なお31頁参照。

50，51，52　第17窟右壁　シンハラ物語

この物語は右廊壁の全面にわたって詳細に描かれ，多数の情景が上下左右に連なるはなはだ錯綜した画面構成であるが，全体に動きのある活気に富んだ描写に充ち，彩色も比較的よく残る。物語は *Divyāvadāna* と『有部毘奈耶』とに説かれ（漢訳のほうが詳しい），なかなか興味深い長編であり，壁画また多数の情景を擁していて，それらの各情景がよく説明しえられるとはかぎらない。

壁画では，前廊から数えて第1と第2の房室入口間の下方，商主の子シンハラの率いる商船隊が大海中で難破した段から始まる。人々は羅刹島に漂着し，羅刹女（女鬼）とは知らずに，迎えてくれる美女たちを信じて仮りの夫婦生活にはいり，子供さえももうけるに至る。第1房室入口の上方から図52の右半分にかけてはその光景で，簡素な建物の内外で愛楽にふける幾組かの男女が描かれており，図の屋内で愛を語るのはリーダーのシンハラであろうか。しかしその建物の左方から左へ，第2房室入口の上方にかけては，一転して女鬼たちが人々を殺している場面となる。新来の漂着者があると，前に漂着して楽しんだ人たちを片づけるのが羅刹島の常法であり，ここでは髪を振り乱した女鬼どもが彎曲した大きいナイフなどで殺害しているが，あまり凄惨な表現でないのが救いといえる。この光景を目撃したシンハラは一侶とひそかに謀り，バーラーハ Bālāha という空飛ぶ天馬のからだにすがりついて島から脱出しようとする。しかしいささかでも女への愛着心を起す

ものはみな振り落とされて殺され，本国に帰り着いたのはシンハラただひとりであったという。天馬が海岸で青草を食い，またその馬に跪拝しているところなども，壁面上辺に描かれる。以上が物語の前段で，同様の説話は*Jātaka*に見える雲馬(Valāhassa)本生とほぼ同工異曲である。

しかしシンハラ物語はさらに続いて，後段はより劇的なものがある。シンハラのあとを追いかけて，かつて島でその妻となっていた女鬼の首領が，美しい王女の姿に化けて現われ，子供を示して復縁を迫るが，もちろん成功しない。そこで今度は王のところに出かけ，シンハラを説得するように頼みこむ。図50はそのシーンを描いたもののようで，上方に坐る人物は王とシンハラであろうか。右上に合掌して坐る女性がその女鬼で，子供も可憐に手を合わせており，なお数人の臣が側に坐り，前景には乗馬や護衛の兵等の姿が並ぶ。これにも失敗して，女鬼は今度は王宮を訪れ，その美貌ゆえに国王をすっかりたぶらかし，後宮を自由に振る舞えるようにしたのち，島から同類を多数呼び寄せ，一夜国王以下宮内の人間全部を食い殺してしまう(図14)。ここでは髪を乱し眼を怒らせた女鬼どもが跳躍して王宮の上階にはいり，争って人間を捕えているさまを，生彩に富む筆致で第4僧室入口上方に描いている。物語はさらに，帰去のシンハラが推されて国王となり，大軍を率いて羅刹島を征伐したことを語るが，壁画はより以上に詳しくそれらの情景を第2と第3の僧室入口間に描いてあり，特に象軍を主力とする軍隊の渡海攻撃と，これに反攻して撤退降伏する羅刹軍を描いたあたりが，最もすぐれていて注目される。図51はその象軍が城門を出て行くところで，国王やこれを取り巻く兵士たちも，装具で飾られた巨大な象も，みな写実的に的確に描かれ，傘も旗も槍も前方に傾いて行進の速さを示し，なかなかに迫力ある描写である。32，59頁参照。

53　第17窟右廊壁柱　化粧

右廊と前廊とを仕切る壁柱の前に描かれたもので，王妃らしい貴婦人が鏡を持って化粧に余念がなく，かたわらには平たい盤の上に化粧の品々を載せてかしずく侍女と，払子を手にして蠅を払う侍女とが控え，なおもうひとり，小さい矮人の女が見上げている。それぞれに変わったポーズで，艶かしい女性美を強調しており，ことに中央の侍女の裸身がすばらしいが，どの顔の表現もほかには見ない独特のものである。彩色はよく残っているほうで，各人各様の濃い肌色が意識的に区別されている。様式的には右隣りの説話図(図54)と同筆であり，あるいは同じ説話中の一場面である可能性も考えられる。

54　第17窟前廊右壁　或る説話図

前廊の右壁，僧室入口の左上方に描かれた或る説話図の部分で，象に乗った王を中心とする行進の図である。宝冠を戴く王のうしろからは白の傘を差し掛けており，前景では徒歩の兵士等が槍・刀と盾とを持って大またに歩き，水瓶を担いだひとりの男があとに従う。上方では幾条もの旗が横になびいて行進のスピード感を示し，右上方には大太鼓を打ちながら進むところの一部がわずかに見える。白点を盛んに用いる描法が目だつが，人物や山岩の表現手法は前記した化粧図と全く同一で，同じ画家の筆になることを示している。この図の下方や僧室入口の右方には，自らの眼をえぐり出して盲目のものに施与したシビ Śibi 王の本生図が描かれており，あるいは本図もその中の一情景で，神の力によって眼の回復したこの王が，隠棲地から喜びの帰城をするところであろうとする説もある。なお33頁および挿25参照。

55, 56, 60, 61　第1窟の正面と列柱上部の浮彫

第1窟の正面は，既述の第16，17の2窟などと同じく6基の列柱(図61)をそなえているほか，左右の袖に2柱付きの祠堂を持ち(図55)，また正面中央にはほかの僧院窟に見られないポーチを付けていた跡がある。のみならず，この正面では列柱の柱頭部だけでなく，長押あるいは軒蛇腹に当たる部分一面に，浮彫の図様を豊富に施してはなやかなのが特色となっている。列柱は左右相称的に3種の違ったデザインのものとし(中央2柱の下部は後補)，柱頭の形式も一様ではない。図56は八角柱の柱頭部で，下に鬼面(kirtimukha)，上に降魔図，左右の持送りに男女飛天をそれぞれ浮彫してあり，円柱の柱頭ではやや意匠を異にし，中央上部も降魔でなく初転法輪である。正面の長押ないし軒蛇腹のフリーズは，戯れるミトゥナや象・馬・怪鳥などの鳥獣を配した単なる装飾的な浮彫が主で，ほかに人面ののぞくチャイティヤ窓形の装飾モティーフが並ぶが，左祠堂の場合だけは佛伝中の四門出遊のフリーズとなっている。これらの細かい絵画的な図様の浮彫は，人物も鳥獣も肉付きよい生き生きとした動きのある表現に成り，独特の滑らかな丸味づけにグプタ時代の特色を見るが，あまり精緻なものとはいいがたい。20，24〜25頁参照。

57, 58　第1窟仏堂本尊　釈三尊

釈三尊に2飛天を加えた本尊形式は，既述第17窟の場合と同様であるが，各尊いずれも肉づきがよく，やや太りすぎのきらいがあり，重厚でありながら第16，17窟の本尊ほどに迫力がない。佛

は説法相で結跏趺坐し，台座正面には輪宝をはさんで２鹿の坐る常套的なモティーフのほかに５比丘を加えた図様を浮彫してあり，鹿野苑における初転法輪（最初説法）の釈迦を意味しているとすることができる。偏袒右肩している薄い大衣のほとんど認められないことや，螺髪に覆われた頭部の形など，サールナート派の仏像を踏襲していることは明らかであるが，面容も肩幅の広い胴體も太い腕もみなアジャンタ独自のもので，大きい両手のごときはむしろ醜いとしたい。像高は台座ともで4.04m。両脇の侍像も背が低くずんぐりして固い像容に成り，第17窟の脇侍（図52参照）のような均斉の美しさが見られない。同様の特色は２飛天にも適用されることで，なお背後に雲の形を彫り出していることも指摘しておこう。これらの諸像は一ブロックに彫成されたもので，後壁まで続いており，したがって右繞礼拝する通路はない。なお23頁参照。

62　第１窟中央入口左部

入口の三方の縁を浮彫で飾るのはグプタ様式から始まるもので，第16，17窟では壁画を併用したのに対し（図21参照），ここでは主として蓮華唐草とミトゥナ像とで飾り，一番外側を柱上の樹下美人のモティーフとしている。ここでもほとんど裸かのヤクシーが摩竭（makara）魚の上に立つ姿に表わされ，その身体をくねらせた美しい姿態表現はむしろ官能的でさえあり，ミトゥナの像とともに僧院の入口を飾るにふさわしいものとは見えないが，第４窟にもその典型的なものがあり（図127〜128），グプタ時代にはそれが普遍的となる。

59，63，64，65　第１窟内部の柱と装飾

第１窟内部の列柱は第17窟のそれに比べてより太く，且つ浮彫による装飾も豊富で美麗である（下部を欠損して補修された柱も少なくない）。多くは図64のように，装飾意匠が正面列柱のそれに近似したものであるが，後廊中央の２柱のように特にすぐれた装飾で大部分が覆われている場合もある。図63はこの後廊柱の一つに施された下部の装飾で，宝珠鬘をくわえた鬼面（kirtimukha）とその宝珠鬘を口で受ける摩竭魚との組合せから成るもので，鬼面の頭部や摩竭魚の後尾を花か波のように文様化してあり，その上方のこまかい種々の文様帯も注目される。柱頭とその両側の持送りは，たいてい図64のような図様（仏教的なものと世俗的なものとがあるようだ）を浮彫しているが，右廊には図65のように，一頭四胴を彫った興味深いものも存しており，その下方にはインドのアトランテス Atlantes である矮人型ヤクシャが四面を支えるモティーフを用いている。また仏堂前室入口の２柱では図59で見るように，柱頭の入口前に相対して樹下美人（少女と矮人を伴う）の装飾浮彫を附してあり，同様の飾りは第２窟の前室入口にも存する。なおこの図では前室の天井装飾画の一部も見える。円形は天井の中央部でその側に蓮華を持つ供養飛天が描かれ，その他彩色の比較的よい状態で残っている蓮華文様なども見ることができる。なお図69〜70参照。

66，67，68　第１窟広間天井装飾

第１窟広間の天井に描かれた装飾画は，その半ばが剥落しているが，残存しているところは彩色がよく残り，そのかみの美麗さをしのばせる。図19〜20は中央部の円形文様の四隅に配された男女カップルの飛天２種で，特に白い女の魅力的な表現に注目したい。中央部以外はここに示した図のように，縦・横の線でできた大小の方形・長方形の区画に，種々様々の図様や文様を描き，また色違いの帯条を並べるなどして，全面的に彩画で覆っていたのである。方形の区画は図で見るとおり，蓮華や果物，ないしそれらに矮人や鳥や水牛・象などを配した図様で，中には矮人のふざける姿なともあり，また長方形の大きい区画は，下半身を文様化した水牛や鳥をそれぞれ幾匹ずつか組み合わせて成る独特の意匠で埋めたり，蓮華唐草の連続文様としたりしている（図24参照）。その卓抜した文様化の才能はまことに驚嘆に値いする。彩色については簡単に述べがたいが，大体単純でしかも色の配合に意を用いており，顔料の関係で特にあざやかなところがない代りに落着きがあり，第２窟のような変色や褪色も少ない。なおグリフィスの書の第２巻は過半がこの第１窟の天井文様を模写した図に充当しており，参照されたい。

さらに当窟の天井画で特に注目されてきたものに，図67の上辺に見るような異邦人の飲酒図があり，同種のものが数図あるうちで図22に示したものが最もよく知られている。どの人物も変わった服装の異邦人に表わされ，酒を飲む男を中心に，サービスにこれつとめる女や食べ物を勧める男を配した，いわゆるバッカス祭の図で，サーサーン朝ホスロー２世と結びつける説もあったが，同様の浮彫図ならばガンダーラやマトゥラーにもしばしば見られるところ，異邦人の姿を借りたヤクシャの大将クベーラ Kubera の飲酒酩酊図と解するのが妥当であろう。同様の異邦人は前廊の壁でも扱われている（図75）。しかしここに描かれた異邦人の服飾や表現はすこぶる興味深い。中央の髭男は毛織物らしいややとがった高い帽子をかぶり，青色の長い外衣を着ているのに対し，両側の女性は丸い頭巾に，西方系の腰のしまった長い白また青の着物

――ひだつきの裾をつける――をまとい，その酒杯も酒瓶もインドには見ない西方的な形である。すなわち酒を飲む黒男は別として，前に坐る蒙古人風な容貌の人物は，寒い内陸に住むアジア人に相違なく，これに対して女性たちは西方出身，少なくともイランからの女性であろうか。いずれにせよ，このような異彩を放つ変わった図様のものが，いろいろの装飾文様の間にまじって描かれているのに注目しよう。なお36，63頁参照。

69, 70　第1窟後廊左部

広間から後廊の列柱の間を通して後廊後壁の左部を見た写真で，比較的保存のよい壁面における大画面のあり方を示す。壁画の細部は大部分後出するのでここでは触れない。左方の図については図84，88〜89，右方の菩薩の図は図71，73参照。なおこの2図版では，後壁の列柱における豊富な装飾意匠の一端も見ることができる。

71, 73　第1窟後廊左部　蓮華手(観音)菩薩(1)

後廊壁左部の一番右，仏堂前室入口の左側の壁を占めて描かれている有名な《美しい菩薩》の図で，彩色も比較的よく残り，図70にその全貌が見られる。菩薩の高さは，宝冠の頂から膝の少し下，剝落の下限まで1.765m(ヤズダニによる)。すばらしい宝冠を戴くが装身具は割合い簡素で，右手に青い蓮華を持ち，身体を三曲させたいわゆるトリバンガのポーズをとって立つ。あらい縞のある腰衣をまとうだけの裸身で，美しい均斉のとれた，しかし肩幅広く胸も太い堂々たる身体つきである。ややうつむき加減の面容は，大きい弓形の連眉，切れ長の眼，ハイライトで強調された鼻筋，ひきしまった口もとなど，みな穏やかで気高く且つ瞑想的な輝きをこめており，胸前に上げて蓮華の茎を持つ右手の表情に富んだ魅力的な形も特筆される。肉身は灰白色に彩色しこれに褐色の濃淡ある隈を加えるだけで，全体に明るく清楚な感じである。

この観音の左隣りには，宝冠を戴いた青黒い肌色の美女が，同じ方向を向いて立つ(像高は宝冠から膝のやや上までで1.36m)。手にはやはり蓮華を持っていて，おそらく観音の妃を意味するのであろう。このほか観音の周りには，青の長い着物を着た異邦人らしい侍女(払子を持つ)や，椰樹の杖あるいは剣を持つ侍者その他が控えている。さらに興味深いのは観音以下の群像の背景である。それは明らかに山中の景を表わしており，独特の表現に成る山岩が積み重なり，樹木が茂り，猿や孔雀やキンナラなどが遊んでいるほか，森に住む神々であろうか男女の恋を語らう姿も点綴し，左上方にはふたりの男女飛天の半ば消えかけた飛翔の姿も見える。あるいは観音の住所補陀落山(Poṭalaka)を意味しているとすることもできようか。いずれにせよ，観音はもとより周りの男女ないし背景の情景みな，熟達した妙筆で描写されており，アジャンタ最大の傑作というにふさわしい。なお35，60頁参照。

72, 74　第1窟後廊右部　蓮華手(観音)菩薩(2)

前記の菩薩と左右相称的な位置に描かれた菩薩像で，同じく蓮華らしい小花(金剛杵の先ではない)を持っており，しかし三面宝冠の正面にあるのがはたして化仏であるかどうか，可能性はあるが断言しがたい。その宝冠は黄金製らしくきわめて豪華な作りに成り，上体に掛けた宝珠鬘や腕の飾りもみなみごとである。先に述べた菩薩像と同様に三屈法によったポーズであるが，より雄偉で男性的で迫力に富む。その顔容もきついまなざし，厚い下唇で特徴づけられ，彩色とあいまってはなはだ威厳がある。顔も体躯も一様にインド人らしい褐色に塗られ，同じ色で適宜に隈取りが施されるが，ことに顔面は色濃く隈を配し，鼻筋や唇のハイライトをより効果的としている。ところでこの菩薩は，その手に蓮華を持っていて，字義どおりの蓮華手菩薩に相違なく，また宝冠に化仏らしいものも描かれている以上，これを観音と見なすのは当然であろう。しかし仏堂内の本尊に対し，左右の脇侍的なものとして描かれているこの2菩薩が，ともに観音であるというのもいささか解しかねることではある。

この菩薩もまた単独ではなく，菩薩が左手をその肩に載せているより黒い人物や，右手の下方にうずくまる大臣らしい老人，大きい盤に蓮華を盛って捧げ持つ王者らしい人物などが配されており，さらにその左下には黒褐色の濃い肌色をした美人と花籠を持つ侍女とが見える(図117)。この黒い美姫は既述の《美しい菩薩》における同様，その妃を意味するのかもしれない。背景はここでも山中の景で，剝落が多いながら，左上方に描かれた男女の立って相語る姿などはよく残る。なお35，60頁参照。

75　第1窟前廊右部　《ペルシア使節接見》

主題は，豪華な高い台座に坐る王に異邦人数人が貢物を献じているところを描いたもので，或る説話図には相違ないがまだ比定されるに至っていない。ペルシア使節の接見といわれるのは，既述の異邦人飲酒の天井画(図67，挿23)と同じく，ペルシア(イラン)のサーサーン朝ホスロー2世とデカン地方のインド王(初期チャールキヤ朝プラケーシン2世に比定される)とが交渉を持ち，630年頃ペルシアの使節がインドに来朝したという史実に結びつけ，一部の学者が提案したものにすぎない。はたしてそのような史実

を仏教の僧院内に描くことがありえたかどうか。しかしこの図が次に述べるシビ王本生図とともに，同じ窟のはなやかな壁画とは様式・技法的に異趣であるのも事実である。ここでは王の顔などが剥落して惜しまれるが，右方の宮門からはいり，王の前に貢物を呈上している異邦人は，前に見た天井画のそれと類した服飾に描かれ，特に先の尖った帽子とやや異相の顔とが注意される。

76, 79　第1窟前廊左端　シビ本生

シビ王の物語には2種あり，一は施眼の物語で *Jātaka* などに説かれ，アジャンタでも第17窟前室右壁に描かれている(補25，なお図54解説参照)。これに対してもう一つは，鳩の命に代えて自分の肉を施与しようとした同名の王の物語である。インドの古い伝説であったらしく，叙事詩 *Mahābhārata* の中に見えており，仏教では *Jātaka* などに伝わらず，漢訳の2～3の経典に見出されるにすぎない。説話の要点は，鷹に追われた鳩が聖行のほまれ高いシビ王の腋の下に飛びこんで救いを求めたのに対し，王が鳩と同じ重さの自分のもも肉を代りに与えることを鷹に約束し，切り取らせた肉と鳩とを天秤にかけて計量したところ，いくら肉を載せても鳩の重さに達せず，ついに気息奄々たる王は身体ごと秤に上って，その約束を果たそうとしたというのであり，これは神々の王インドラ(帝釈天)が王をためしただけのことで，王は直ちにもとどおりの身体に復したと伝える。

図76はこの鳩を助ける物語を扱った図の全景で，剥落が多いながら，右方に描かれている大きい天秤が指標として役立ち，その説話であることを直ちに比定させる。前景に多数の仙者や婆羅門が群がっているのは，王の聖行為の一端を示す布施行の情景であろうか。左方には，玉座に坐った王の組んだ足の上に鳩（ほとんど剥落）のとまっているところを図しており，鷹の姿は見当たらないが，これによって王と鳩との間に進行した事件が示唆される。転じて右方はクライマックスである秤量の場面で，天秤の一方に上ろうとして王妃や子らと訣別している王が大きく表わされている。図79の右半分はその場面の一部で，悲嘆する王妃や侍女，また王の行為を見つめる婆羅門たちが見える。しかしその左半分は，王と王妃が坐り，払子を持つ侍女が侍立するだけの情景で，意味するところ不明である。それにしてもこの図に示したあたりは彩色が比較的よく残っており，もとの色調をしのぶことができる。ただこの図と前述した図75の図とは描法が粗雑で，線描も弱く且つ様式化しており，人物の顔の表現なども全く違っていて，第1窟のほかの諸図と同日に談ずるわけにはゆかない。おそらく年代的な差があると見るのが妥当であろう。34，61頁参照。

77　第1窟前廊左端　或る説話図

前記シビ本生図の右隣り，左窓と左入口との上辺に長く描かれている。まず本図の左外方に，寝台に横たわる婦人を囲んで数人の女性を配した剥落の多い情景があり，続いて図の左半部の情景は宮殿内に多くの侍女にかしずかれた王妃(?)がひとりの身分低い男を引見しているところ。その右方には宮門のところに立つ聖者らしい男性が見える。さらに右方はやはり王妃のいる後宮を表わすもののようで，主役の坐るあたりは剥落し去って不明であるが，数人の侍女が取り巻き，室の外から驚きの表情をした男性が右手をさし伸べており，おそらく左方の情景の続きであろうと思われる。その宮門に立つ聖者らしい人物をナンダと見，主役的な美しい女性をその新妻として，ナンダの出家物語の自由な描写であろうとする解説もあるが，はたしてどうか。人物の描写にはなかなかすぐれたものがあり，特徴的な眼や口の表現などは，後述のマハージャナカ本生図のそれと近い画風を示している。

78　第1窟左廊　サンカパーラ本生

左壁の第1房室入口上に描かれ（右端の部分から右方へは図81に連続），物語は *Jātaka* に伝えられていて，この壁画とよく一致する。マガダ Magadha の国王はその子(菩薩)に位を譲り，園林の中で隠者の生活にはいるが，そこへサンカパーラという龍王が時々現われ，法話を聞くのを常とした。新王はその隠者を訪ねたとき，大勢の従者を連れた龍王の豪華さを見て心打たれ，そこに再生することを願って，ついに死後その同じサンカパーラ龍王に生まれ変わることができた。しかしやがて龍宮における豪奢な生活をいとうようになった龍王すなわち菩薩は，蟻塚に坐って自分をためす苦行を始める。或る日信仰のなかった猟師の一隊がそこを通りかかり，この龍でも捕えて行こうと，鼻の孔に紐を通して引きずりながら帰って行くところを，五百の牛車を使用する長者が見つけ，猟師に金や1頭ずつの牛を与えて龍を放してやる。のちに龍王はその商主を龍宮に招待して十分に報いたという。

図の左上方に交脚して坐る人物(頭部剥落)が隠者，相対して合掌するのが龍蓋で特徴づけられた龍王で，いま法話を聞いている場面である。次に右方の情景は，大きい蛇身の龍王(菩薩)が猟師たちにいじめられ，長者がこれを買い取ろうとするところで，前に牛の群れも描かれる。左方の情景はおそらくこの長者を引っ張って，龍王(龍蓋を付す)が龍宮へ案内しようとするところを表わすのであろう。描法は必ずしも特にすぐれているわけではないが，情景描写は明快でよくわかり，緑色を主とした彩色も比較的よく

残る。なおこの図の左隣り，前廊左壁にも，龍王を中心として多数の龍女が取り巻き，1龍女が舞踊する図を描いてあり（剝落が多い），あるいは同じ本生話の連続かもしれない。

80, 81, 82, 83, 85, 86　第1窟左壁　マハージャナカ本生

第1窟でも保存のよいのと作のすぐれていることで特に注目される壁面であるが，描かれている多数の情景が，はたしてマハージャナカ王の本生話によってよく説明されうるかどうか。まず物語の大要を述べよう。昔ヴィデーハ Videha 国の首都ミティラー Mithila に治する王にふたりの王子があり，父王の死後兄が国王，弟が副王に即くが，ふたりの間をさくものがあり，ために弟は辺境の土地に追放される。のち弟は軍隊を催して来攻し，兄の国王が殺されて新王と代わり，身重の后妃は神に助けられて遠く逃げ，そこで生んだのが釈迦の前生の菩薩に当たるマハージャナカである。成長した彼は父王の国を取り返すことを志し，まず資金を得るために商船に乗って異域に向かうが，難破して女神に助けられ，かろうじて岸にたどり着く。一方，その伯父の国王はひとり娘シーヴァリー Sivali に，代継を捜し出す鍵となるべき婿や夫に選ぶべきものの条件を示しただけで死去してしまう。適当な夫を求めかねた臣は，4頭の白馬がひく如意行車 (pussaratha，華車) を放って，その行くままに進ませたところ，車は王園に向かい，そこの平たい石の上に横たわっている菩薩マハージャナカの前で停止する。ここで菩薩は前王の残していったなぞを全部解き，姫の夫たるべき条件を満たして国王に迎えられ，人々はこれを祝福してお祭騒ぎが始まる。王は正しく国を治め，王子も生まれるが，一日王園に遊んで自覚するところがあり，王宮内の一室に閉じこもって俗事を遠ざけ，ひとり聖行に励むようになり，やがて出家して美しいミティラーの町を去って行く。王妃は種々の方便を設けて引き留めようとするが成功せず，人々とともに菩薩のあとを慕って歩むだけである。菩薩はヒマラヤ山中にはいり，ふたりの苦行の隠者から忠告を聞いたのち，さらに諸所をへめぐりながら，王妃等を引き返らせようとして種々の比喩を説き，ついで森林の中に姿を消してしまったという。

さて壁画について見るのに，図81にはその大部分の情景が示されているが，それらの各情景を一々物語に照らして比定することは，画面にそれといいうる示唆ないし指標が見えないだけに，はなはだ困難といわなければならない。しかし左隣壁の右端，図81には見えない右外方に描かれている難破の場面は，この物語の初めのほうに説かれるところと一致するし，また同じ図の右下方にその車輪だけが見える建物風のものは，華車すなわち如意行車であると見て誤りあるまい。すると一番左の図，王宮内に坐る王とこれに寄りかかる粗服の王妃とを中心にした場面(図80)や，その右下方，盛装した美女が踊り，数人の女性が笛や太鼓で伴奏する楽しげな情景(図82)は，マハージャナカがシーヴァリーに迎えられて国王となり，人々がこれを祝福して歌舞などを演じたという場面に当てることができようか。しかしその右下方の，城門を出て行く騎象の王や騎馬の王子(？)の行列，またその上方，山中の静寂所に坐る尊貴の聖者に対し，男女多数を従えて訪れた王が合掌して敬意を表している図(図83)については，物語に従って説明することはむずかしい。しかも壁画はさらに続いて再び王宮内の情景となり，王が多くの宮女等に囲まれた中で王妃と熱心な協議にはいっているらしい場面(図85)から，騎馬の王子を真ん中にして宮門を出て行く行列の図(図86)へと展開している。結局これらの説明困難な情景が多いのは，物語の異伝のゆえか，あるいは絵師の自由な情景描写によると解するほかはない。それにしてもこの壁画はどの場面も，習熟した運筆で生き生きと描写されており，変化に富む顔の表情や豪華な服飾のはなやかな表現などが最も注目されるところ，確かにアジャンタ盛期を代表する傑作の一つであるに相違ない。彩色の保存もよく，写真によっても細部の描法をかなりはっきり見ることができる。34，60頁参照。

84　第1窟後廊左端　(上)マハージャナカ本生(？)
(下)アマラー物語

後廊の左，既記の観音がこの右方に続く。図69〜70参照。上段に展開する建物内の情景については，図88〜89の条で述べる。

下段の図(別18)はわずかな部分しか残らないが，大きい甕(？)の中に4人の男が押しこめられ，これをのぞきこんで右方に数珠を手にした女性，左に若い男性が描かれ，なおふたりの侍女も見えており，大隧道本生の中の一挿話，賢女アマラーの物語に比定される。賢者を称していい寄る男たちが，アマラーの巧みな方便によってひとりずつ甕の中に閉じこめられるが，真の賢者マハウシャダ(大薬)だけは，アマラーの提示した難問を全部解明したという。ただし *Jātaka* の説くところ必ずしもこの図と合致せず，むしろ『有部雑事』に見える大薬物語中の賢女毘舎佉の挿話により近いようだ。別18解説参照。なおマハウシャダの物語に比定される図は第16窟に描かれている。35頁参照。

87　第1窟後廊左端　マハージャナカ本生(？)

剝落が多く，室内に数人の女性とひとりの男性が半身を残す程度で，図相を明らかにしがたい。仕上げの太い輪郭線はやや粗い

が伸び伸びと引かれており，次に述べる右隣りの図と描法を異にしているように見える。しかしこの部分（後廊第1房室入口の左側）だけに一つの物語が構図されていたか，ないしは右隣りの図と関連するものであったかなど，現状では明らかにしがたい。

88, 89　第1窟後廊左部　マハージャナカ本生(?)

彩色の保存がよい壁画で，全体的な壁面は図69および図84を見られたい。左図は建物の中に鉢を持って坐る聖者に対し，数人の女性が食べ物を供養しているところで，柱の陰に聖者の弟子らしい若い男の姿も見える。また右図は，床几（しょうぎ）の上に安坐する髪を振りほどいた高貴の男性に，大きい水壺で灌水している情景であり，その左側（図の右端）には3人の女性が侍立してそれぞれ盤（装身具を載せるか）・宝冠・払子を持っており，なお図の左方では食物や水を運ぶ男女とひとりの杖に寄る隠者，さらにその左，建物の外に4人の食を乞うて立つ隠者ないし宗教家が描かれている。
さてこの2図については一般に，マハージャナカ王の本生話における，王宮内で王が一室に閉じこもり苦行に励んだという部分の，絵師の自由解釈による描写であろうとするが，はたしてどうか。すなわち左図が隠者の生活を試みる王，右図が清めをおこなうところと見なすわけである。しかし左方の図における主役の人物はいかにも隠者のように見え，また右方の図は灌頂即位の儀式とすることもでき，ないしは理髪していて白毛の1本に無常を感じたというマカーデーヴァ Makhādeva 王の本生話を思わせるようでもあり（左手の形に留意），比定についてはなお今後の問題としなければならない。35頁参照。

90, 94　第1窟後廊右部　チャンペッヤ本生

後廊の右部，二つの房室入口間に描かれた龍王の物語である。貧人に生まれた菩薩は，チャンペッヤ龍王の豪奢な生活をのぞいて心打たれ，そこに再生することを願い，いつしか目的を達して同じ龍王に生まれ変わるが，やがてそのような龍の世界にも倦むようになる。図94の左上方のシーンがまさにそれに当たり，多柱式の龍宮内にものうげに坐る龍王を中心に，妃のスマナー Sumanā がかたわらに寄り添って王を見つめ，矮人がおどけた形で膳上のものをすすめており，左方には子供の歩く姿も見える。龍妃は彼のために多数の美しい龍女を集め，音楽や舞踊で楽しませようとするが成功しない。彼は人間界に現われ，蟻塚に坐って蟻の刺すにまかせながら，龍身から脱する機会を得ようと図る。たまたま若い蛇使いが通りかかり，かの龍を捕えて籠に入れ，バーラーナシーの国王のところに持参して龍の踊りを見せる。図94の右上方がその場面で，右端（本図では見えないが）に蛇使いが龍を前にして龍の踊りを見せている姿があり，中央の座に坐った王（その頭部は剥落）が両手をさし伸べて讃嘆し，周りには大臣や家来たちがいろいろのポーズや坐り方でとり巻いており，なお左方には子供を連れた美装の女性が空を見上げるかたちである。
物語によれば，龍妃スマナーは夫の龍王が見えないので，これを捜し求めて人間界に現われ，その踊りの現場を空中から発見する。龍王は恥じて籠の中にはいこんでしまうが，国王は怪しんであたりを見まわし，空中にあるスマナーを見つけてその訳を質問する。事情を知った国王は蛇使いに買い上げることを申し出で，蛇使いも褒美の功徳を思って龍王を解き放つ。龍王は花の中にいったん隠れてからすばらしい若者の姿で出現し，龍妃とともに国王に感謝したのち，国王を龍宮に案内したという。図94の下部は，左手に南方型楼門のある建造物の中に坐って，いま龍王と国王との間で法話がおこなわれている場面である。その主要部は図90に示されているとおりで，左に坐るのが五龍蓋をつけた龍王，その左うしろに立つのが龍妃スマナーであろうか，一龍蓋をつけていてほかの女性から区別されている。右に坐るのがバーラーナシーの国王であることはいうまでもなく，侍女たちがしきりにもてなし，また2王の向こうには剣を持ち異国の服飾を着けた衛兵が立つ。彩色はあざやかさを失っているが，着物や敷物に配された青色のよく残るのが目だつ。画法は左部壁や次の図91の図などとは違って，手慣れた運筆で気品に富んでおり，龍の踊りを見るシーンの前景に坐る廷臣とうしろ向きの人物をはじめ，写実的な人物表現にすぐれている。35頁参照。

91, 95　第1窟前廊右壁　或る説話図

第1窟の壁画の中でも特に個性の強い画法に成るもので，切れ長の大きい眼，厚い唇などはもちろん，赤い線でくくり，強い隈取りやハイライトを加え，ことに女性の肉身の官能性を強調した表現が特色となっており，肌色の褐色が支配的であるが，その中で黒とあざやかな青との対比が目だっている。しかしこの図がなんの物語を表わしているかは不明である。左方にりっぱな宝冠を戴いた王が坐り，かたわらに背の高い女性が身体をくねらせて立つのに対し，右方には図95に見るとおり，薄物の胴衣をまとい豪華な装身具で飾った王妃らしい美しい女性が，緑色の円形ふとんの上に坐って王と話し合う形に表わされる。その周りには多数の侍女があるいは坐りあるいは立つが，右端の女性は払子，美女の向こうに立つふたりのうちの左はうちわを持っており，なおもうひとり背後に立つのは男性で，長いガウン様の衣をまとい，異邦人

かもしれない。36，61頁参照。

図95の右半分は剥落の多い中に，多数の馬や鹿や白の瘤牛の群れとふたりの牛飼いが認められる田園の風景であるが，先の図の連続かどうかも明らかでない。

92　第1窟仏堂前室左壁　降魔

釈迦が菩提樹の下に坐り，禅定にふけること七七日，その間，悪魔の試練として象徴的に述べられる精神的な闘いを克服し，ついに解脱するに至ったと伝えられる。これを降魔成道という。仏伝文学ではその経過を，魔王マーラ Māra があるいは悪魔の軍勢を催して襲撃し，あるいは魔女をして誘惑させるなど，いろいろの手段を尽くして釈迦の成道を妨害しようとしたとして，釈迦の悟りの偉大さ重要さを強調している。その造形的表現はサーンチー塔門やガンダーラの浮彫にすでに見られるが，アジャンタの壁画は，これを最も創意的なすぐれた構図において描写したものとして有名である（図26）。偏袒右肩の釈迦は右手を垂下し，泰然たる態度で禅定するのに対し，その左右からは種々様々の変わった恐ろしい顔の魔軍がそれぞれ武器を持って襲いかかる勢いを示し，釈迦の台座のあたりや前には美しい魔女の誘いかける姿が配される。釈迦自身は通途の像容にすぎないが，空想されたお化けのような魔衆の形には興味の尽きないものがあり，ことに魔女の官能的で魅力ある表現がひときわ目だつ（図16参照）。なお釈迦の右手は垂下して触地印（降魔印）としていること，また頭上に小さい宝樹のものが描かれていることを附記しておく。35，60頁参照。

93　第1窟仏堂前室右壁　舎衛城の大神変

舎衛城（Śrāvastī）における外道降伏の大神変図については，すでに図39の条で述べた。仏の化作した多数の仏像は空を覆い，異教の宗教家たちを驚かせたという。第17窟の場合と同じく，いずれも蓮華座の上に立ちまた坐る仏像を多数並べ描いており，各仏の両側には花をつけた蓮の茎がゆるやかな美しいカーブを描き，ところどころに矮人形の飛天を配している。仏像にはポーズに多少のバラエティーがあるが，ほぼ定形化した像形を千仏の図のように羅列するだけでは単調さを免れない。下方が剥落していて，第17窟のような外道や観衆の姿も跡づけられないのが惜しまれる。

96　第2窟正面廊右半

正面廊には正面に4本の列柱と2壁柱とが並ぶ。いずれも縦溝と文様帯とを交互に配するだけで，柱面に浮彫を施さない比較的簡素な柱である。その左右の端に前柱付きの祠堂があり，前柱上の壁面には，右祠堂では龍王とその眷属，左祠堂では侍子をそれぞれ中央区に，また装飾のヤクシャ神像をその左右の区に浮彫している。正面廊後壁の壁画は大部分剥落しているが，それでも図27のような断片ならば幾つかを認めることができる。図27は入口の左方，告別図の背景をなす山岡の図で，男女の神とおぼしいカップルやキンナラ夫妻を配してあり，左下方にはいまは剥落し去った菩薩の宝冠と顔の一部が認められ，肌色の赤褐色，山岩の緑や黄色など，単純な彩色の部分もよく残る。前廊に天井の装飾画も変色が多いながら保存は比較的よいほうで，中央には円形文様帯とその間に男女2飛天を配したものを描き，ほかは大小の区画を蓮華などの文様で埋めている。36頁参照。

97，98，99　第2窟内部

この窟は第1窟に比べてやや小さく，広間の大きさが幅14.50，奥行14.73m。しかし内部の荘厳は第1窟に劣らずはなやかで，列柱の意匠の豊麗なことではむしろそれを凌駕するであろう。柱は12基，ほとんどみな完全に残る。下部を方形とし，その上は縦溝（両隅の柱では斜行溝）と文様帯とを交互に配し，クッション状の柱頭の上にさらに第1窟の場合と同じく（図64参照），浮彫を施した方形の斗と持送りとを附してあり，特に前廊と後廊との中央にある2柱の装飾意匠が華麗で，下の方形部には壁画が描かれる（図24）。天井の装飾画も豊富に残るが，広間の天井では変色や褪色が多い。なお20～21頁参照。

100，101　第2窟後右祠堂　パンチカとハーリティー

ヤクシャ・パンチカ（あるいはパーンチカ）とその妻ハーリティーを本尊としてまつる。2神ともに右足垂下の倚相で台座上に坐り，男神は財布（？）を右膝上に載せ，女神は2枚の吉祥果を右手に持ち，左手では膝の上に小児を抱いている。男神像で台座とも2.73m（山本氏による）。ハーリティー（訶梨帝母，また鬼子母神ともいう）には五百子があり，人の子を捕えては殺す恐ろしいヤクシーであったが，仏が方便して，彼女の最も可愛がっていた末子を隠したことから，ついに仏に帰依し，子供の神としてあがめられるに至った。床下に浮彫されている多数の子供はその五百子を意味するのであろう。夫婦神としてガンダーラに多くの作例があり，インド内部では男神はクベーラ Kubera 神に置き換えられていて，その像表現も財宝の神にふさわしい太った豊かな体軀となっている。なお左右に払子を持つ侍者，両神の間に樹下のヤクシー（左手の甲に鳥がとまる）を配し，さらに左右上隅には，左に弟子に説法する仏，右に仏に襲いかかる醜悪の悪鬼の浮彫がある。

この右祠堂の左右の壁には注目すべき壁画があり（挿35〜36），主として多数の母子が供物を捧げている山中の景を表わしているが，赤褐色の隈取りの強く且つ潤いのある描法は一種独特のもので，これだけが別に描かれたことを示している。24，62頁参照。

102　第2窟奥左祠堂　並坐する2ヤクシャ神

前記右祠堂の2神と全く同様のずんぐりして太った姿の，しかしともに男神である2体が並坐し，両者の表現も酷似する。像高は台座ともで2.45m（山本氏による）。財宝神クベーラのような像容であるが，同一神を2体並べるはずはなく，財福を与える善良なヤクシャ神2体と見る以上には出られない。左右に払子を持つ侍者，上辺左右に小さく飛天がある。

103, 104　第2窟奥左祠堂　壁画と天井画

この祠堂の左右壁には壁画があり，多数の女性が本尊である2神を供養するところを描いている。図103はその左壁の部分で，女性を主とし，中には小児を抱くものもあり，中央の長い縞の腰衣をまとうのが主役の貴婦人であろう。左方には侍女が花を盛った盤を捧げており，周りには数人のおもしろい顔をした矮人が見上げ，また左端に変わった服を着た異邦人らしい男，右端（写真外）に禿げ頭の出家が立つ。右壁の図も同工異曲で，着飾った貴女を中心に，多くの女性にまじって矮人やふたりの男性が配され，なお両図とも露台上から下を見おろす女性数人と，空中を飛翔する男女飛天などを描いている。どの人物も手足が均衡を失して長すぎるばかりでなく，線描は粗雑で固く潤いがなく，黒色の上にかけた白い線によるハイライトも全く形式化しており，全体に生気に欠けて拙い。第2窟のその他の壁画と通ずるものが全然ないことから見ても，かなりのちに――おそらくアジャンタ壁画の最末期に描かれたことを思わせる。39，62頁参照。

しかし天井の装飾画（図104）はそこまで下るものとは見えない。これは天井の中央を飾る円形の文様帯で（図102参照），四隅には図のような文様化したガルダ Garuda や鬼面を描き，同心円の文様帯には白い鵞鳥の連続文や雲状唐草文などを配している。特に図示したガルダ鳥の，左右に展開する波状の羽根の図案化などは最も注目されるもので，多少の形式化はあっても，第2窟における天井装飾画の系列に属していることは疑いえない。40頁参照。

105, 106　第2窟佛堂と前室

この窟の佛堂および前室の構造や意匠は第1窟のそれに酷似している。前室の入口にある2柱の柱頭に樹下美人（2侍者を伴う）のモティーフを加えているのもその一つであるが，もちろん柱の意匠は異なり，当窟のほうがよりはなやかでしかも繊弱である。佛堂入口の装飾浮彫は正面中央入口の場合と同じく，左右も上も幾つかの区劃を設けて立坐のミトゥナ像などを飾っているほか，左右ではその外側の枠をも区切ってひとりずつの龍王合わせて10を配している。前室内の壁画については図110〜111の解説参照。天井装飾は図106に見るとおり，中央の円形文様を四方から長方形の文様帯で囲んであり，円形帯では蓮華に鳥を配した連続文などが美しく，その四隅が飛天でなくて蓮華と鳥の図案で埋められているのも注意される。なお図105で一番手前にある円形文様は後廊の中央にあるそれである（図121）。

107　第2窟佛堂本尊　佛三尊

本尊の佛坐像は説法印の左前膊を欠失し，顔にも少し損傷があるが，量感ある，釣合い整った彫刻で（像高は台座とも約2.30m），左右の脇侍も第1窟のずんぐりしているのに比べてスマートなモデリングである。ここでも台座正面に浮彫で輪宝と2鹿とを表わし，さらに花鬘を持って供養する一女性を右端に加えている。なお上記の脇侍のうち，右方が払子のほかに左手に蓮華をさした水瓶を持っているのに注意したい。図105〜106，109参照。

108, 109　第2窟佛堂の内部と天井

この佛堂は幅4.18，奥行3.45，高さ3.63m（山本氏による），割合い小さい堂内は佛三尊によって大きく占められ，まことに狭苦しい感じである。大きい蓮華を中心にした円形文様帯は，四角形天井をかたどるもので，蓮華文帯や幾何学文帯を色帯とあわせて配しているが，ここで最も注目されるのは，円形帯の四隅に描かれている供養飛天であろう。つぶらな眼をした可愛い童児形が雲の中を飛翔しながら，花盤から散花供養するもので，短いパンツをはくだけの裸身ともあいまって，西方美術におけるキューピッドないしはケラビム cherubim（天使）を想起させる。飛翔する姿態は4人とも変化に富む伸び伸びとした表現で，褐色がここでも支配的ではあるが，赤・黄・緑・黒の色も比較的よく残り，第2窟の天井画中では最も変色の少ないところである。なお佛堂内の左右の壁には佛三尊を，それぞれ4組ずつ4段に描いてあり，框座ある蓮華座に坐り，大部分が転法輪印を結ぶ座像で，背後にふたりずつ払子を持つ脇侍が控える（挿26）。肉身や蓮華座など赤系の褐色になって明るく，比較的保存もよいが，描法の形式化して面白味の乏しいのは，この種の佛像並坐図に一般的のようだ。

110, 111　第2窟仏堂前室と千仏図

仏堂前室は三方の壁面全部にわたって，並坐する千仏がぎっしり描かれている。図110は前室内から右壁の一部のほか，入口の石柱並びに仏龕柱の一つを見通した写真であるが，千仏で壁面が埋められている仕様は図106からも窺われる。千仏は左右壁で17段。図111で見るように，印相や衣に数種の別があるだけで，他はほとんど同形の坐仏像を並べてあり，類型的で単調な羅列であるが，互いに少しずつ違っていて，型を用いたものではない。粗い赤の太い線でむぞうさにデッサンしたのち，ややたどたどしい墨線で仕上げており，かなりの早描きであったようで形も整わず，全体に粗雑な描法である。しかしそのくずれた形や単純な表現手法におもしろ味を感ずることもできよう。なおこれら千仏図の2～3箇所に墨書の銘があり，仏教僧の寄進したことが知られる(前28，37，62頁参照)。

112, 113, 114　第2窟左壁　仏伝図

左壁の奥から第1，第2房室入口前の上辺にかけて，仏誕前後の仏伝図数景が描かれる。まず第1房室の上辺を占める図112の情景は，トゥシタ Tuṣita(兜率)天にある菩薩が最後の再生の時機を待つところと解される。椅子に厳然として坐った菩薩は，いま天衆に対して説法しているところらしい。伝説によれば菩薩は六牙白象の姿に化して下界に下ったという。その下方，第1房室入口の左には，ひどく剥落して見分けにくいながら，摩耶夫人の托胎の夢と，その夢を夫である国王に報告するシーンを描いてあったように見える。次に第1，第2房室入口間の上辺には図113の壁画があり，左方に坐るすばらしい装身具を着けたふたりは国王夫妻に相違なく，その足下にうずくまり右手をあげて説明する[illegible]の言葉を聞いているところである。すなわちこれは摩耶夫人が見た夢，白象が体内にはいったという夢のことについて，婆羅門に夢占いをさせている場面と解することができる。その右方はこれに続く次のシーンで，懐妊を知った摩耶夫人の物思いに沈む風情であろうか。片足を曲げて柱によりかかるその優美な姿は，豪華な装身具の描写とあいまって，はなはだ魅力的である。かたわらに長い着物の侍女が立ち，その前にあって見上げるのは婆羅門であろう。この2景から成る壁画は第2窟でも最も傑出した作柄を示す部分の一つで，ことにはなやかな装身具，美しい姿態，表情のバラエティーに富む顔容など，巧みに描写されているのに注目したい。しかしここでも肌色の褐色・黒褐色が支配的で，色の変化に乏しいうらみがある。

この下方には摩耶夫人が輿に乗ってルンビニー Lumbinī 園に向かい，そこで菩薩(釈迦)が誕生し七歩あゆむといういわゆる誕生の場面が，横に長く左から右へと展開する。図114はその誕生を描いた部分で，中央，右手をあげて樹の枝に寄るのが摩耶夫人である。仏伝によれば，ルンビニーに到着した夫人は，時ならず花咲いた園中の無憂樹の下に立ち，右手をあげてその枝を握ろうとしたとき，菩薩は右脇から出生して地上に自然にできた蓮華の上に立ち，たすけられることなしに七歩あるいて天上天下唯我独尊を叫んだという。図では生まれたばかりの菩薩はふたりの神に抱きかかえられており，白い長衣を着て傘蓋をさしかけるのがブラフマー Brahmā (梵天)，筒形をした白の冠を戴くのがインドラ Indra (帝釈天)である。この図の右端には傘蓋をさしかけるインドラとその傘蓋の下を歩む菩薩とが見える。誕生したばかりの菩薩のいわゆる七歩行を描いたものであり，摩耶夫人の足もとやや右方から1列に菩薩のところまで蓮の花が続いているのも，菩薩が歩くごとに足下に蓮華を生じたという伝説に忠実に従うものである。しかしこの誕生の図はその上辺に描かれている前記夢占いなどの図に比べて，表現手法が見劣りすることは否定できない。

115, 116, 118, 119, 120　第2窟右壁　ヴィドゥラ賢者本生

ヴィドゥラはクル Kuru 国の王ダナンジャヤ Dhanamjaya に仕える賢明な且つ有徳のほまれ高い大臣であった。国王もまた有徳であったが，ただ一つの欠点は博戯の好きなことであった。龍以下三つの世界の王もまたそれぞれ徳の高いことで知られていたが，あるとき人間世界の有徳の王ダナンジャヤのところに集まり，どの王が一番有徳であるかの判定をヴィドゥラ賢者に尋ねる。賢者は4王それぞれにそなえる徳を合わせそなえるものが真の聖者であると教え，種々の法話を説き聞かせる。感激した龍王は首に掛けていた摩尼珠をはずして賢者に与えたが，事件はそこから展開することになる。宝珠のなくなっているのに気づいた龍妃の詰問と龍王の弁明とに続いて，龍妃の病気，それも賢者の心臓を得てこなければ死んでしまうとわめく騒ぎ。――以上がいわばこの物語の序の部分で，壁画では扱われていない。

龍王はなすすべもなく，娘のイランダティー Irandatī にそのわけを語り，賢者の心臓を取って来るほどの男を早く捜し出して来れば，直ちに結婚させてやると告げる。図119～120はそのシーンに当たり，右壁の右から数えて第2，第1の房室入口間の上部に描かれている。5頭の龍蓋を付けた堂々たる姿で右端に坐るのが龍王，そのうしろに半ば隠れ，頬杖をついて物思いに沈むのが問題の龍妃で，頭上には3頭の龍蓋を付けて表わされる(図120)。こ

れは龍王が手をさし伸べて龍女たちに相談を持ちかけているところであり，前には4人の龍女が坐るが，その一番前にあって熱心に龍王と語り合っているのがイランダティーに相違ない(図119)。龍女は美しく身を飾り，ダンスしたり歌ったりしながら，夫としてふさわしいものの出現するのを待つ。壁画ではこの場面をブランコに乗る龍女として，前図の左方に描いている(図118)。そこに現われたのがヤクシャの将軍プンナカ Punnaka で，龍女の美しさに打たれ，恋をし結婚を申し出る。同じブランコの図の左半分はそのふたりの恋を語る姿であり，プンナカのうしろ(左方)には彼の乗馬も描かれる。なおこれらの図の上方には，龍王とおもだった周の臣下たち(いずれも龍蓋を付けている)との協議する場面もある。以上，龍の世界における数景を描いたこのあたりは，第2窟でも最もすぐれた描写に成り，彩色も割合いよく残っているが，その褪色の鈍いのは，画面がまだ化学処理されていないことと関連するのであろう。図29の左から上方にかけて描かれているのが，この本生話の諸情景のほぼ全体である。

ここで画面は転じて左方，第3房室入口の右上辺，人間世界の舞台に移る。空飛ぶ神馬を飛ばして国王ダナンジャヤの宮廷に現われたプンナカは，不思議な力を持つすばらしい摩尼珠を王に示し，博戯好きの王の気持を誘う。こうしてプンナカの計画どおり，ヴィドゥラ賢者を賭けた王との間で博戯がおこなわれ，王の負けとなる。ここにその博戯の場面があり，ふたりの間に双六(すごろく)台様の簡単な細長い台も描かれている。壁画ではさらにその下方に，敗れた王がプンナカに賢者を譲り渡す場面や，賢者がおそらく家庭で最後の別れをしていると見られるシーンがあり，図116は後者の部分である。賢者は縞目のはっきりした座上に，右手に蓮の花を持ったまま憂わしげな面持で坐り，周りには妻や侍女たちが立ち，足もとではプンナカが出発を督促している。さらに壁面ではその下方に，象に乗る賢者や騎馬で進むプンナカが，大勢の軍隊を前駆として進む行列の姿をも扱っているが(図28)，物語とはやや異なる。物語では，プンナカは乗馬の尻尾を賢者につかませ，山や谷の上を飛翔しながらこれを死に至らせようとするが成功しない。かえって賢者から教えられたプンナカは，そのまま殺すことなく龍の世界に連れて来る。第2房室入口の上辺を占めている図115の場面は，帰来したプンナカ(左端，その左方に乗馬も描かれる)，法話を説き聞かせる賢者，合掌しながらこれに聞き入る龍王(5龍蓋あり)や龍妃たちを描いており，なおこの右方には結婚したプンナカと龍女の園をのぞかせている場面が続く。ここに掲出した写真では，保存状態のよいのとあいまって，細部の描法，特に濃い暈取りや強いハイライトの手法を，比較的よく見ることができるが，赤や青また緑のあざやかな彩色の部分も，全体の褐色化によってそこなわれているのが惜しまれる。39，61頁参照。

117　第2窟前廊右壁　或る説話図

前廊右端の房室入口の左上辺に描かれ，彩色がよく残るのに，人物の頭部はほとんどみな故意に削られている。中央に王者らしい人物が坐り，右手に抜身の剣を持って処刑しようとするのに対し，その足もとに女性が背中を丸く曲げてひれ伏し，哀願し，両手を前に投げ出して憐れみを乞うかたちであり，周りには驚き恐れる侍女たちの姿がある。本生話または譬喩説話を扱っているのに相違ないが，主題を比定するに至っていない。なおこの図の下方には，豪華な冠を戴く王者を中心にして黄色の衣服を着けた美女や宗教家(婆羅門か)また侍女たちの取り巻く図があり，さらに下方に続いて鞘を持つ少年や騎象のものなども認められる。しかしここでも剥落と故意の損壊とが多く，前図と関連するか否かもわからない。

121，122　第2窟天井装飾

図121は後廊天井の中央部，図105の一番手前に見える円形装飾の左の部分である。円形帯は蓮華文様と波状連続文様とを，褐色と白とから成る彩色帯の間に配してあり，向かって右方の波状にうねる茎と花とを組み合わせた蓮華文様などとあわせて，第2窟の天井装飾が第1窟のそれに次いで，なかなか独創的で巧みであったことを窺わせる。しかし円形文様の四隅に配された男女カップルの飛天は，第1窟の場合(図19，20)などに比べてやや固い表現である。次に図122は前廊天井の左部，方形に仕切ったパネルの2図を示す。上は仙者らしい男の空中を飛翔する姿で，写実的な飛翔の動作に表わされるが，その片足を跳ね上げ衣を翻すところにスピード感が強調される。下は数個の丸い果物のなる樹の枝と蓮(?)の花とを組み合わせた図様であり，なお左方に卍字つなぎ文様帯も見える。しかし第2窟においては既述の正面廊もこの広間の天井も，彩色の変色・褪色が特に進んでおり，さえない色調に変わっているのが目だつ。40頁参照。

123，124　第2窟右廊柱と後廊柱

広間の周りにめぐらされている列柱は，既出の図97～99によっても見られるが，ここでは右廊の一柱と後廊中央部の左柱とに焦点づけるとともに，そのうしろの壁面の一部をも示した。広間の列柱はだいたい図123のように，縦溝と文様帯とを交互に配した形式で，下部を方形にしたその上の四隅に矮人のアトランテスな

などを浮彫しており，図示のものではミトゥナ像となっている。図124の後廊中央部の柱もほぼ同様式であるが，文様帯をよりはなやかにし，且つ下の方形部の4面を壁画で飾っているのが異なる（ただし壁画は中央部の2柱に限る）。図示の壁画は龍王夫妻で，同様の龍王カップルは同じ柱の向かって右の面，および中央部右柱の広間側面にも描かれ，さらに左柱ではほかの2面に龍神またはヤクシャ神らしいものの坐像1体ずつが描かれている。なおこの柱の柱頭部に仏塔崇拝の浮彫装飾があるのにも留意しよう。

この両図においては，それぞれのバックの壁画がある程度望まれる。図123では，柱の左が第1側室入口の上辺からその下方に描かれたヴィドゥラ賢者本生の一部(図115〜116)と，側室入口の右方一面にわたるプールナ物語の諸場とが見える(補29参照)。同じ柱の右に望まれるのは前廊右壁に当たり，既掲の図117を初め幾つかの剝落した図が存するのを見るであろう。一方図124に見える壁画は，左祠堂と中央前室との間に描かれている。おそらく舎衛城の大神変を扱ったと見られる図の部分，蓮華座の上に並び坐る多数の化仏の一部である。

125, 126　第2窟壁柱2種

左右の壁の両端，前廊また後廊との境界をなす壁柱は，上半だけが円形および半円形の蓮華文浮彫で荘厳されている(図99参照，右端に右壁右壁柱が見える)。ここに左壁と右壁との各1壁柱における円形文様を示した。円形は外側に連珠文，次が蓮弁，さらに連珠文をめぐらした中心を，一方は鳥，他方は矮人の，それぞれ図案化したもので埋めており，円外には蓮華や波形の文様，隅に矮人を配するなどしており，仏塔の古い玉垣柱における装飾意匠を想起させる。彫りは浅く，木彫を思わせるような彫法に成り，やや固いながら効きがある。

127, 128　第4窟中央入口

入口正面の三方が豊富な浮彫で飾られることはグプタ建築の特色である(図31，63および補10参照)。ここでは左右が，一番内側の枠に宝珠鬘を主とする文様，その外側に3区画のミトゥナ，次に細い柱，次に上から順次，樹下ヤクシー，男女侍天，大きいミトゥナ，最下(大部分欠失)の婦人供養者を配し，なお左右上端には山羊に似た怪獣(騎乗者あり)の跳びはねる形を附している。この種の怪獣(獅子に類したものが多い)はシャールドゥーラ śārdūla (あるいはvyālaka)といい，グプタ時代から入口などの装飾意匠として多用されるようになる。入口の上部は過去七仏を並べ，さらにその上には特有な形をしたチャイティヤ窓形五つを作り出し，中央三つに3仏，左右に各2童児を浮彫する。写真で見るとおりやや素朴を免れないが，各部の特に人物の表現にはすぐれた，しかし間々静思のある造形手法を見ることができる。この入口の左には方形の浅い龕形の中に，倚坐説法の仏と2脇侍などを彫っているが，破損が多い。これに対して入口の右に接して観音立像の浮彫があり，その左右には八難(『法華経』では七難)，すなわち観音を念ずれば無事に免れることができるという危難を8種類表わし，上両左右には仏坐像を附している(補14)。なお同様の観音八難救済図は第26窟前廊右方の壁面にもあり(補15)，壁画でもこれを扱った形跡が第17窟正面廊の列柱上左端に見られる。24〜25頁参照。

129, 130, 131, 132　第4窟内部と仏像

第4窟はアジャンタの僧院窟中最大で，広間の大きさ26.52m四方，第2窟のほぼ2倍に近い。八角形の太い柱28基，装飾がなく，壁画もわずかな痕跡を認めるだけである。仏堂前室は幅6.4，奥行4.06m。仏堂入口の両側およびこれに隣りする左右壁の奥寄りに，図130のような大きい仏立像があわせて6体あり，いずれも肥満してやや均衡を欠く像容である。仏堂内の本尊は転法輪印で台座に輪宝と2鹿並びに供養者を刻し，左右に払子を持つ脇侍菩薩を配するなど，第2窟とすこぶる類似し，造形的にも近いように見える。なお左脇侍は払子のほかに左手に蓮華をも持っていること，その宝冠はより豪華になっていることを附記しておく。台座に残る寄進銘は，文字がヴァーカータカ朝時代に遡りうるといわれているが，彫刻から見るかぎり第2窟に続くべきもののようである。20，23頁参照。

133, 134　第6窟上階正面列柱と石窟群の眺望

第6窟は重層に成る。階下は正面壁が崩壊して全然なくなっているほか，広間が4列16柱で支えられ(現存7柱)，また前廊と後廊とが狭いなど，ほかとは異なるプランを示す。上階も正面列柱4基のうち1基(図133の左から第2柱)を残すだけで，ほかは後補である。図134はこの階下の前から川の上流に向かって右窟群を展望したもの，第26窟あたりまでが望まれる。

135, 136, 137, 138　第6窟上階内部と仏像彫刻

第6窟の上階は第1窟などと同様の僧院窟プランに成り，広間の大きさ16.15×15.24×3.36m。列柱は12基しかないが，みな太い八角柱(基部は四角)で且つ装飾がなく，ただ柱頭に仏像浮彫を施す程度である。壁画はわずかな部分を残すのみ(階下も同様)，その代りに随所に仏像浮彫——多くはやや後代の作と見られる——

に多いのが目だつ(図135, 137)。仏堂の本尊は通途の転法輪仏と2脇侍菩薩のほか、仏堂の左右壁にも仏立像を彫り、なお前室にも第4窟の場合のように仏立像を浮彫するなど、仏像にたいする関心の大きかったことを示している。これらの本尊以下の彫刻は図136で見るとおり、既述第4窟のものと似た造形に成り、量感には富むがやや均衡を欠くうらみがある。この窟ではさらに前廊右端の祠堂内にも仏三尊があり(図138)、これは両脇侍とも仏立像とした珍しい三尊形式の例で、全面漆喰彩色されていた跡を残し、ために尊容を多少そこなうところもあるが、先の本尊などに比べて、より均斉の美しいモデリングと威厳に富む表現とに成っていて注目される。20、23頁参照。

139, 140, 141, 142, 143　第7窟と仏像彫刻

第7窟は特異なプランと構造に成り、4柱ある正面廊の前に二つのポルティコを付けた形、いわば4柱から成る二つのポルティコを並べた形である。正面廊は19.15×4.14×4.11m、広間がなく、正面廊の奥壁および左右壁に房室を開き、奥壁中央には前室付きの仏堂がある。ポルティコの柱は太く且つ上部が珍しい形をしており(下部は大部分後補)、軒にはチャイティヤ窓形を並べてあり、柱とあわせて古い様式のように見える(図139)。壁画は後壁にわずかな部分が跡づけられる程度にすぎない。この窟で最も注目されるのは仏堂前室の千仏浮彫である(図140～141, 143)。左右壁と仏堂入口の両側とにわたって、立坐の仏像多数を並べ彫っていて壮観を呈する。左右壁では図140で見るように、諸仏の座がみな2龍王の支え持つ1茎の茎から出た蓮華であることを示し、大部分が坐像であるが一部に立像もあり(図141参照)、舎衛城の大神変における多数仏出現の壁画(図39, 93)を思わせるもので、第2窟仏堂前室におけるような単なる千仏の羅列とは異なる。仏堂内もはなはだ賑やかで、本尊以下大小の仏・菩薩像が三方の壁に彫刻されている(図142)。本尊の仏坐像はここでは施無畏印となり、台座も他と同様の輪宝・2鹿のモティーフのほか、両端に獅子を配して獅子座を意味させるに至っている(獅子は第6窟にもある)。本尊の両側に払子を持つ2菩薩が侍立するのは常のとおりであるが、さらに仏立像も侍立し、また左右の壁にも大きい仏立像を2体ずつ並べてあり、なおその下には小さい仏坐像が左右とも8体ずつ羅列される。これらの仏像の配置形式は、既述第6窟上層の仏堂にすこぶる近いものであり、量感の強い造形的特色から見ても、両者の同時代性は疑いえないと思う。もっともポルティコの柱や軒の様式から、建築学者(たとえばバージェス)はこの窟(および第6窟)の開鑿を第2期僧院窟の初めに想定しているが、たといそうであっても、仏像彫刻に関するかぎり第2窟よりも遡るとすることはできないであろう。20、23頁参照。

144, 145　第11窟の仏像彫刻

この窟は第10窟と第12窟との間に割り込んだようにして開鑿されている第2期の僧院窟で、正面の列柱(破損多かったのが修補されている)や入口の装飾また広間の列柱など、様式的には古い要素が多い。しかし正面廊右壁に浮彫された仏三尊3種(図145)や仏堂内の本尊彫刻(図144)は、先に見た第6～7窟の彫刻と前後するものとしなければならない。図145は倚坐説法の仏に2脇侍を配した図2組と、施無畏印の仏立像に2脇侍を配した図とを並べ彫ったもので、仏の足もとに小さく表わされている供養者が、それぞれの図の寄進者であろう。図144の本尊については、単独で脇侍を伴わないことと、輪宝・2鹿と2獅子とを浮彫した台座の左前に、跪坐合掌する供養者(頭部欠損)を添えていることが、ほかに見ない点で注目される。なおこの窟には正面廊などに若干の壁画の断片がある(図25)。20、64頁参照。

147, 148　第19窟正面と内部

第19窟は小窟であるが第2期祠堂窟の典型的なもので、特に正面壁が美しく、形のよい大きいチャイティヤ窓と均衡を得た柱の支えるポルティコとが最も目だっている。第17窟の銘に記されているガンダクティー(香室)というのがこの祠堂窟に当たるとすれば、5世紀末頃の開鑿が想定される。内部は太い重厚な列柱と過剰なほどに豊富な装飾浮彫とで特徴づけられ、また本尊であるチャイティヤの形の特異なことや、その正面に龕形を作って施無畏印の仏立像を彫刻していることも注目されよう。このチャイティヤは第1期祠堂窟における仏塔形のそれ(図3, 9)から変容したもので、特に頂上部を天井まで達する傘蓋の重なりとしているのがおもしろい。玄奘の伝えている記事に、精舎の上に七重の石の傘蓋があり、自然に空中に懸かっているとあるのは、このような傘蓋から誇張ないし誤伝された伝聞であるのかもしれない。またその正面に仏像を彫刻したのについては、従前の仏塔崇拝に代わって仏像崇拝が優位を占めるようになってきた時代を反映するものである。18～19頁参照。

146, 149, 150, 151, 152　第19窟正面および前廊の彫刻

この祠堂窟の正面はほとんどすきまもないばかりに彫刻で覆われ、また前廊の壁面も仏像などで飾られ、まことに過剰なほどで、特に立坐の仏像の多いのが目だつが、中には優秀な作も少なから

ず含まれていて，アジャンタにおけるグプタ時代の彫刻を代表している。正面については図147および図149～150のとおりで，大窓の両側に立つ大きい肥満したヤクシャ神(図152)のほかは，大部分が仏像である。仏像はいずれも透薄の衣をまとうサールナート派の様式に従うもので，入口の両脇の像や前廊壁の一部の像(図146)，また図150に見るようなやや大型の像などに，均斉のとれた比較的すぐれた作もあるが，図147の左端や大窓の上部などに並ぶのは，ほとんど同型の単調な羅列にすぎない。しかしそれでもほかの第2期窟に見られる大小の仏像に比べると，やはり技法の洗練と造形感覚の優秀さとが目だつ。しかもその壁柱や軒蛇腹などに施されているこまかい装飾浮彫のごときは，この彫刻家の最も本領を発揮しているところといえるかもしれない。

しかし第19窟の彫刻で最も傑出したものといえば，図151の龍王夫妻と図152のヤクシャ神とがあげられよう。龍王の図は前廊の左壁に彫られてあり，7頭の龍蓋を付け宝冠を戴いた龍王が，片足を膝立てしたいわゆる大王坐の坐法で坐り，かたわらに同じく片膝を立てた龍妃が花を持って寄り添い，うしろには払子を持つ[illegible]の侍女が立つという，龍宮内に安坐する龍王夫妻を表わしたものであるが，その高い造形理念と洗練された技法とによる王や妃の美しい姿態表現は，グプタ時代における古典美術の一典型というにふさわしい。次に図152は正面大窓の左右に立つ2神の一つ，左のほうを示す。最も逞しい堂々たる像容で，左手に金嚢らしいものをさげ，あるいはヤクシャの大将クベーラ Kubera を意図した像かもしれない。髪束の垂れ下がるかたちや，宝冠・装身具のこまかい表現はいうまでもなく，その豊満した肉体の充実感あるおおらかな造形表現は最も注目される。なおその鼻は破損していたのか最近修補されたようである。なお19，22頁参照。

153, 154　第19窟内部の荘厳

内部の彫刻および壁画による装飾の一端を示す。図153は列柱の柱頭・持送りと小壁との部分を身廊から眺めたもの，バックには側廊の壁画も見える。塔の住所である祠堂として作られたためか，窟内の荘厳は主として仏像によっているが，柱頭は仏坐像と持送りの2様式，小壁は立坐の仏像浮彫を反復するのみで，単調であることを免れない。もっとも小壁の美しい文様や入口側の柱頭を飾る官能的な樹下美人(図28)などに救いがある。なおこれらの装飾浮彫は全面彩色されていた跡をとどめている。次に側廊の壁画による装飾も同様に仏像の羅列である。仏像は3段に並び，上2段は坐像，下段は立ちまた歩く仏像で，それがチャイティヤのうしろにまで続く。側廊の天井はこの写真のように蓮華文様で飾られるのに対し，身廊の天井は肋骨状の椽と梁との間に挿18のように，仏塔や仏像を並べ描いている。

155, 156　第20窟仏堂と前室

第20窟は広間の大きさが8.59×7.73×3.81mの小型窟で，正面廊があるが広間に支柱がなく，仏堂前室の正面が広間側に約2m余り突き出た，ほかに類例のない構造になっている。図155はその前室の正面から，仏堂内の本尊を望んだものである。この正面はほかの諸窟におけると同様，やや細身の2柱と2壁柱とを並べ，ここでは上の梁に仏坐像，左右の壁に下には龍王，上には樹下美人を浮彫して装飾としている。図156はその左側を示したもので，樹下の女神は摩竭魚の上に立ち，かたわらに侍女を伴うが，くねらせたその姿態には官能性が漂う。仏堂の本尊はアジャンタにおける定形的な像容・台座であり，すでに生気の乏しいものとなっているのが看取される。

157, 158　第21窟内部

この窟は広間の大きさが15.70×15.54m，左右壁の中央に前柱をそなえた前室付きの僧室があり，図157がその一つである。細身の優雅な柱2基，その柱頭を楯形とし，周辺に樹葉を垂らす意匠がここに初めて出現してきたのに注意したい。上の梁には世俗的な主題を扱ったらしい浮彫図がある。広間には12柱をめぐらしてあり，柱は方形の基部が高く，32条の溝ある丸い柱身が太く短く，全体に重苦しい。

159, 160　第23窟内部と壁柱

第23窟は広間が15.39×15.75×3.76m，前記第21窟とほとんど同大である。太く短い広間の列柱の様式も第21窟に近いが，条溝の入れ方に変化があり，柱頭下の四隅に矮人の支えるモティーフがある。注目されるのは壁柱の浮彫装飾で，その一つを図160に示す。円形・半円形の玉縁帯の意匠は第2窟の場合(図125～126)に類するが，彫り方はより繊細で，鳥や摩竭魚の図案化もなかなか熟達した技を見せており，次の第24窟の壁柱よりは幾分まさっているようだ。なお正面廊左右の祠堂正面には，挿16のようなすぐれたフリーズがある。

161, 162, 163, 164　第24窟

この窟は大型窟として着手されたが，完成に至らないで工事を中断した図164のような箇所もあり，房室も半ばは未完成，奥壁の仏堂なども未着手で終わっている。正面の列柱6基は発見時には

立っているもの1基しかなかったという。現形はその1基や残存していた柱上部から復原したものらしい。それにしても列柱はやや短いながら，太く重厚で堂々たる形であったことを窺わせるし，現存するたとえば図163の左端の柱において，上部の八面の円形部やその上の太い帯とそこから垂れる波状の葉飾とから成る柱頭に，すぐれた原初の意匠を想見することができる。図161はこの列柱の右端にある壁柱で，先の第23窟におけると同様，彫工がこの種の装飾浮彫に秀でていたことを示している。

166, 176, 177　第26窟正面とその彫刻

第2期祠堂窟では最も大きく，正面も幅広くなっている。元来この正面には列柱をそなえた正面廊があったが，屋根ごと崩壊していまは柱底の断欠を残すだけである。そのため三つの入口が露出して正面観をそこなうに至っている。チャイティヤ窓の形は第19窟と酷似し，また正面を仏像その他で飾ることも同様であるが，ぎっしり詰まった仏坐像（ここでは祠堂内の坐像として表わされる）は類型的な偶像の羅列にすぎず，むしろ仏像の下段に添えられた男女の世俗的なシーンや楼人の表現のほうに興趣があり，大窓の左右にある大きい仏立像もヤクシャ神（ここでは坐像）も，第19窟のそれに比べて明らかに見劣りがする（図176）。仏像は図166からも知られるように，左方の壁面にも大小多数が彫刻され，中にはやや見るべきものも含まれる（図177）。なおこの第26窟には長方形の前庭があり，図175に見るとおりである。19頁参照。

165, 167, 168, 169　第26窟内部とその荘厳

この祠堂窟の内部は，その広さと列柱の太さとが調和していて，第19窟に比べ建築的にはすっきりした構成である。本尊のチャイティヤも丈が高いながら割合い形がよく，その正面に仏像を表わすことも第19窟と同様である（ここでは説法相の倚坐像）。しかもこの窟ではチャイティヤの周りにも大小多数の仏像を刻んでこれを飾っており（図168），なおその正面の左前には床上に供養者3人の像を彫刻していることも付記しておく。

内部の浮彫による装飾は図167からも窺われるが，特に著しいのは柱頭と小壁の装飾であり，まことに豊富いな過剰いな繁縟というべきであろう。柱頭は仏像と飛天，小壁は仏像の羅列であるが，その間にこまかい装飾意匠をふんだんに施してあり，過剰なために効果を薄くしていることは否めない。図165は内部列柱の一番入口側にある柱の上部で，持送りに樹下の美人と童女のモティーフを適用しているが，同種のものは第19窟でも見たとおりである。なお身廊の天井にも壁側に挿37のような梁型の装飾がこまかく描かれている。19，22頁参照。

170, 171, 172, 173, 174　第26窟側廊の彫刻

第26窟では前記のような過度にわたる装飾のほか，さらに側廊壁を仏伝図や仏説法図などの浮彫で埋めており，宗教的熱情のすさまじさに圧倒される。図170は左側廊を奥面から見たもので，一番向こう，入口に近いのが巨大な涅槃像で，次に説法図などがあり，その手前に降魔図，続いて説法図がある。涅槃仏（図171）は長さ7.27mの大像で，右脇を下にして横たわる。インドに残る涅槃像では最も大きく，涅槃の聖地クシナガラ Kusinagara にまつられるグプタ時代の巨大な像よりもなお1mは大きい。列柱に妨げられて全容を写真に収めることはむずかしいが，像の側面には，仏の永久の滅（涅槃）を悲しみ嘆いたり静かに瞑想したりする仏弟子や男女の在家信者たちの姿（挿41）を描いてあり，仏の足もとにはやや大きくひとりの仏弟子が表わされ（アーナンダ Ānanda，阿難かといわれる），なお仏の上辺には天の太鼓を打ち鳴らす神々や飛天の群れが小さく表わされる。

次に図172は浮彫の降魔図として，第1窟の壁画降魔図と対比される有名な図である。菩提樹下に坐る触地印（ただし掌を伏せるのが正しい）の仏の左右には来襲する魔軍，座下には誘惑する魔女を配してあり，左下に弓矢を持って立つのは魔王か魔軍の将軍であろう。そして右下に半ば見える王者，女性に囲まれて憂愁に沈むその王者は，敗れ去った魔王その人に相違ない。魔軍や魔女の多くはかなり写実的に且つ動きのある姿に表わされ，なかなか変化があっておもしろいが，表現は固くぎこちないもので生彩に乏しく，第1窟の壁画（図92）におけるような迫力は感じられない。

右側廊の浮彫は図173～174に見るように，たいていは仏倚坐説法の構図で，ほかに仏立像なども見られる。図173の2説法図では，蓮華座が龍王の支え持つモティーフであることと，龕形のカーブした木造風の軒の下に飛天を多く配していることとが注意されるが，仏像などはあまり造形的感興を喚び起すものではない。22～23頁参照。

175　第26窟と石窟群の左端

この写真では第26窟のいまはくずれ去った正面廊の跡と，埋まっていたのが近年発掘整備された前庭とを俯瞰することができる。前庭は一段低くなり，大きさは13.34×5.64m。この前庭の右（写真では手前）に附属の祠堂があったことも明らかにされた（その上に未完の小さい第25窟が位置する）。第26窟に隣りして左に，こ

の窟の寄進銘が刻まれている小窟をおいて，重層未完成の第27窟があり，最後の同じく未完成の第28窟は普通では近づけない。

178　石窟群遠望

図28で見るとおり，断崖の大きく彎曲した頂点，第17窟のうしろの崖上から，左右に展開する石窟群を望んだもの(図27参照)。右方が川上で第23，24，26などの石窟が見え，廻って断崖の低くなったあたりが七段の滝(挿2)となる。また左手，川下を見れば，休憩所のあるあたりから第1窟以下第9窟あたりまで，諸窟の前に開かれた通路が白く光っている。はるか向こうの稜線上にあるのが展望台である。

179　レーナープル村

七段の滝(挿2)の上に出ると，ワゴラー川は再び平坦な川筋となり，そこに「石窟村」という意味の名を持つレーナープルの小村がある。附近からアンドラ朝時代の土器が発見されたといい，この石窟群の初期から存したことを思わせるが，古い遺跡は今のところ見出されていない。

別図解説

1　第10窟左側壁　菩提樹供養　部分

前1世紀に遡る最も古い壁画の部分である。剥落と落書とのために図様もあまりはっきりしないが，図8の模写によってその大要を得ることができる。図7～8解説参照。

2　第16窟左壁　ナンダ出家物語　部分

図19に示したこの物語の一情景，ナンダの出家の報を聞いたその新妻の失神する場面の全景であり，その優秀なできばえゆえに特に注目される。図19～20解説参照。

3　第16窟前壁　象本生　部分

慈悲深い巨象が自らを犠牲にして多数の飢えた人たちを救ったという本生話を扱った図の部分で，巨象の横たわるかたわらで，人々が火を燃やしながら象を料理しようとしているところが判別される。29頁参照。

4　第16窟左廊　飛天

図18と同じく，大部分剥落してしまった説法図の構図中に残る飛天の断片であるが，その線描も面容の表現も明快で，同じ窟のほかの諸図とは趣きを異にしている。図18解説参照。

5　第17窟正面廊後壁と天井

正面廊左部，図25～26に示した壁画と，これに接するあたりの天井装飾画の一部である。方形のパネルに仕切り，その一つ一つを蓮華を主とする美しい文様で埋めているさまを見ることができる。なお30～31頁および挿20参照。

6, 7　第17窟正面廊　天井装飾画

正面廊の天井中央，入口の手前にある円形装飾(別9参照)。円形内に蓮茎で六弁花の形を作り，その各弁に一体ずつの男神を放射状に配してあり，相隣る神の両腕が重なって一つになっているのがおもしろい。おそらく散花供養の天人を意味する装飾画であろうが，鋭いまなざしの神々の表現は，この正面廊のどの図の画法とも異なる。31頁参照。

8　第17窟正面廊　飛天

正面廊右部に描かれている飛天供養の雄大な構図の部分，2組の飛翔する男女神のうち，右方に位置する2神を示したもので，特に褐色の肌色をした美しい天女は，古典インドの気高い女性美を代表するものとして最も注目される。豪華な頭飾りをつけ，手に小さい花を持ち，男神のほうを振り返って見る貴女の姿は，はなはだ魅力的である。ここでは白色が多く用いられ，褐色の肌色と強いコントラストを示すが，下唇に白をさし，また髪を白く彩色している手法などに注意したい。なお30，58頁参照。

9　第17窟中央入口上部

正面廊中央の天井の一部(別6)と，壁画並びに浮彫で飾られた中央入口の上部とを示す。図21～22の全景で，過去七仏と弥勒菩薩との8体並坐，およびその下の男女相戯れるミトゥナの8図，また左右上隅に位置する樹下美人の浮彫などのあり方は，これによってはっきり了解されるであろう。図21～22解説参照。

10　第17窟正面廊　酔象降伏　部分

酔象降伏図の左端を占める一情景，王舎城の阿闍世（アジャータシャトル）王が住む宮廷内のシーンの部分である。階上に宮女等を従えて坐るのが王で，いま提婆達多（デーヴァダッタ）と密議をこらしているところ，階下は宮廷の人々がこの企てを聞いて佛のことを案じているところであろう。その右方に，宮門から出てゆく提婆の姿や巨象などを描いていた部分が，ほとんど剝落し去った状態で存し，さらにその右方には図23に示したクライマックスの情景が連続する。図23解説参照。

11　第17窟佛堂前室左壁　三道宝階降下　部分

三十三天（Trayastrimšat）の上で，佛が生母摩耶夫人のために説法する図の部分。天女等の群れに囲まれて坐る中央の美しい天女が摩耶夫人であろう。この説法が終わってから，佛は三道の宝階によって下界に下ることになる。図35～38解説参照。

12　第17窟後廊　シュヤーマ本生

後廊の右端に描かれた剝落の多い図であるが，それでも，孝子のシュヤーマが盲父母を籠に入れて担い棒で運ぶシーンや，狩猟する王のために誤って射られ運ばれてゆくところ，国王が生きかえったシュヤーマにあやまるところなど，幾つかの場面が識別される。同じ主題は第10窟の古画にも描かれている（挿17）。

13　第17窟後廊　母扶養象本生　部分

盲目の老母象に孝養を尽くした白象の物語で，壁画は『ジャータカ』よりもむしろ漢訳の『菩薩本行経』や『雑宝蔵経』の所説に近い。むかしバーラーナシー（ベナレス）の国王が狩猟に出かけ，山林中ですばらしくりっぱな白象を捕えることができたが，これをつれ帰って象師に調教させようとしたところ，白象は飲食を断ってただ悲しむばかり。怪しんで王が問いただしたのに対し，象は，山林に残してきた盲目の老母（漢訳では老父母）が世話するものを失って困窮しているに相違ないことを思うからであると答える。そして国王に一時山林に帰らせてくれることを懇請し，国王も感動してこれを解き放ってやる。白象は老母の死ぬまで孝養を尽くしたのち，約束どおりに王のところにもどり，王を歓喜させたといい，あるいは隣国との戦いをやめさせたという。

壁画では仕切られた舞台を上下に分け，下段を山林中でのできごととして，綱で鼻を縛られた象が乗馬の王以下に囲まれ，引き立てられてゆく場面（図13下方）と，同じ象が兵隊に守られ王に送られて山林へと戻ってゆく場面（図13）と，さらにその右方，山中でこの象が盲父母を世話している場面とを，それぞれ描いている。これに対して上段は王宮内のシーンで，右方はその白象が象師の調教に応ぜず，食べ物も全く断って，ただじっとして動かないところ（挿23），また左方は宮女等に囲まれた王が，象師からその報告を聞いているところである。彩色は比較的よく残るが，ここでも褐色が支配的で，象も物語にいうような六牙白象には表わされていない。

14　第17窟右廊　シンハラ物語　部分

シンハラ物語については図50～52の解説に詳説したとおりである。本図はその部分で，右廊壁の一番左に開口する房室入口の上方にあたり，羅刹女（女鬼）どもによる王宮襲撃の場面を描いている。シンハラのあとを追いかけてやってきた女鬼のリーダーが，島から女鬼どもを呼び寄せて王宮を襲い，国王以下を全部食い殺してしまったという。図では王宮の階上へ一飛びに飛び上がってきた女鬼の群れが，髪を振り乱し眼を怒らせて，人々を追いまわしたりつかまえたりしているところを表わしており，剝落は多いが，赤や黒褐色や黄色の女鬼どもの動勢に富む姿が，生き生きとした筆で描かれている。図50～52解説参照。

15　第17窟左廊　ハンサ本生　部分

ハンサ（鵞鳥）の王が忠実な家来の誠意によって助けられたというこの物語は，図46にその主題を示したが，同図に欠けている部分，すなわちハンサの王とその家来とが黄金の台座の上に載せられ，国王と対話しているところをここに示す。なお挿34はこの本生図の全景で，右方の壁柱の側面にも，逃げ去るハンサの群れと，その下方に2羽の鳥を手に載せて国王のところに運ぶ猟師とを描いているのが見える。図46解説参照。

16　第1窟佛堂前室左壁　降魔　部分

有名な降魔図の全景は挿26に示した。本図は泰然として坐る佛の台座の下方に描かれたふたりの美しい魔女で，佛の左右の膝近くに媚態を示している魔女と同様，佛を美女の魅力によって退転させようとしているところ。右側の女はやはり身体をくねらせ，佛を誘惑しようとしているが，剝落した箇所の少なくないのが惜しまれるのに対し，左側の女はこれに寄りそう侍女のようで，鼻すじや眼のあたりまた下唇に強いハイライトを加え，清純でくせのない美しい顔だちに表わしている。図92解説参照。

17　第1窟後廊右部　菩薩供養者

後廊右側の観音図（図73）の部分で，観音の右手に近く花盤を捧げて立つ菩薩供養者や，その下方にうずくまる老人，また侍女を伴った黒い肌色の美女の上半身が見える。観音と同じく，このあたりの人物の描写はすこぶる念入りで生彩に富み，また花盤を捧げる男性の宝冠，黒い貴女や侍女の頭飾りなどの表現もたくみである。図72，74解説参照。

18　第1窟後廊左部　アマラー物語

いい寄る男どもをたくみにかわして籠の中に押しこめたという賢女アマラーの物語に比定されているが，図84解説でも記したように，むしろ大薬物語中の一挿話，やはりいい寄る6人の大臣を，ひとりずつ櫃（長持ち）の中に閉じこめ，これを国王に示したという，大薬（Mahauṣadha）の妻毘舎佉（Viśākhā）の物語と見るべきように見える。図84参照。

19，20　第1窟広間天井装飾　男女飛天

広間の中央，円形装飾の四隅をうずめている男女飛天の図2組を示す。いずれも男神は右膝を曲げ左脚を伸ばして飛翔し，女神のほうはこれに寄りそい，またはその左脚の上に乗った姿に表わされている。ミトゥナ風な男女1組の図は天井装飾にしばしば用いられ，装飾に潤いを添えているが，図示した第1窟の場合は，その男女飛天の描写が特にすぐれ，動きのあるしなやかな姿態の表現や，ことに図20に見る白い肌色の女神のなまめかしさなどが最も注目される。なお36，63頁参照。

21　第1窟広間天井装飾

この窟の美しい天井装飾については，図66〜68にも示したが，その彩色の変化や美しさは，本図や図20，22の色刷によらなければならない。長方形と小方形とのパネルに，いろいろの蓮華文様のほか，象や鳥や矮人などを描き，長方形には水牛の組合せに成る図案を配してあり，彩色の保存も比較的良好で，そのかみの美観をしのばせる。なお36頁および図66〜68解説参照。

22　第1窟広間天井装飾　飲酒

第1窟の天井画には装飾文様のほかに，このような異邦人飲酒の図をまじえてあり，同種のものが3図あるうち，図示のものが最もよく知られている。とんがり帽子をかぶり，変わった服装をつけた異邦人が，頭巾や長袖・長裾の着物をまとった西方系の女性3人にかしずかれ，蒙古人風のふたりの男を前にして酒杯を傾けている図柄であり，ヤクシャ神の飲酒する図と解されている。頭巾や頭髪の褐色，3人の人物の着ている着物の青などがあざやかに残り，風貌・服飾ともにエキゾティックで注目される。なお36頁および図67解説参照。

23　第2窟右壁　ヴィドゥラ賢者本生　部分

図115〜116，118〜120解説参照。多数の情景から成る大構図のこの本生図は，挿29の左から上方にかけてその大部分が示される。図23は右壁第3および第2房室入口の間に描かれている行列の図で，歩兵を前駆として騎馬・騎象の人たちが続く。その騎象の貴人がヴィドゥラ賢者であろうか。しかし物語にはこのような場面に当たる説明は見当たらない。

24　第2窟右壁　プールナ商主物語　部分

この物語は，前記したヴィドゥラ賢者本生の図の右方に続いて描かれるもので，その大きい構図の大体は挿29によって窺われるであろう。すなわち同図の下から右方へ展開しており，この図24の船の図は挿29の下方に見える。プールナの兄の乗った大きい船が帆をあげて大海中を進んでゆく場面で，海は荒れ，海中からは龍王夫妻が出現しており，船はいまや難破に瀕しているところらしい。旃檀の木を多数切り取ったことを怒ったヤクシャ神が，材木を満載して去る船を沈めようとしたからである。仏に帰依することの篤いプールナ商主はこのことを知り，その福徳のゆえに，飛来して船を難破から救ったという。なおこの情景の上方には，プールナ商主物語のいろいろのシーンが連続的に描かれている。39頁参照。

25　第11窟正面廊　蓮華手菩薩

この窟の正面廊，中央入口の左に残る壁画の断片で，第1窟後廊のような宝冠を戴く蓮華手（観音）菩薩を描いてあったようで，左手に蓮茎を持つその上半身と，左手の下方に頭部だけ残る供養者のほか，幾組かの男女神やキンナラのカップルなどを山岩の間に配しているのが認められる。菩薩以下人物の表現は穏やかで，なかなか味わいがあり，ところによってはあざやかな彩色をも残している。41，64頁参照。

26　第2窟仏堂右壁　仏並坐

仏堂の左右の壁には図のような仏坐像を並べ描いてあり，仏堂に壁画のあるのはこの第2窟だけである。仏はみな説法印で蓮華

座上に坐り，うしろに背障があり，2菩薩が顔を出している。彩色は比較的よく残るが，描写は弱い。

27　第2窟正面廊後壁と天井　部分

正面廊後壁の左端には壁画の若干残っているところがあり，図示の部分は中央入口に近い壁面の上部で，やはり第11窟(図25)や第17窟(挿20)のように，大きく描かれていた菩薩のバックとして，山岩の間に男女神など飛天群か配し描いていたことがわかるが，剥落のはなはだしいのがうらまれる。また図の上方には天井を飾る保存のよい蓮華文様などの一部が見える。36頁参照。

28　第19窟前廊柱頭と天井

この祠堂窟では前廊の中央側の2柱が，柱頭に樹下のヤクシーと侍女のモティーフから成る彫刻を附して飾りとしており，柱ともども彩色されていた跡を残している。天井にもこのあたりには装飾文様を描き，また身部では垂木と垂木との間に挿18のような装飾画を描いている。

29　第26窟前廊右　仏立像

第26窟の前廊の右，正面壁の右端にある祠堂の外壁に彫られている幾つかの仏立像を示す(図175参照)。サールナート式の薄く透けている衣をまとった仏や侍者の姿は，ここでは面合い形よく彫刻されている。左方2段の浮彫はともに観音八難救済の図で，下段の保存のよいほうを挿15に示した。

参考文献

Allan, John, A note on the inscriptions of Cave II. (Yazdani's Ajanta, II, 1933, Appendix, p. 57～65).

Barrett, D. and Gray, B., Painting of India. (Skira's Treasures of Asia Series), Cleveland, 1963.

Bose, P. N., Principles of Indian Śilpaśāstra, Lahore, 1926.

Brown, Percy, Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period, 5th ed., Bombay, 1965, p. 56～59.

Burgess, James, Notes on the Bauddha Rock-temples of Ajanta, their paintings and sculpture, (Archaeological Survey of Western India, No. 9), Bombay, 1879.

——do., Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions; Archaeological Survey of Western India, IV, London, 1883.

Chakravarti, N. P., A note on the painted inscriptions in Caves VI～XVII, (Yazdani's Ajanta, III, 1946, Appendix, p. 85～90).

——do., Notes on the painted inscriptions of Caves XX～XXVI, (Yazdani's Ajanta, IV, 1955, Appendix, p. 111～112).

Chhabra, B. Ch., Notes on the incised inscriptions of Caves XX～XXVI, (Yazdani's Ajanta, IV, 1955, Appendix, p. 112～124).

Coomaraswamy, Ananda K., Fragment of fresco from Ajanta, (Museum of Fine Arts, Boston; Bulletin, XX, 1922, p. 70～72).

——do., History of Indian and Indonesian Art, London-New York, 1927, pp. 28, 39, 75～77, 87～91.

——do., Visnudharmottara, Chapter XLI, (transl.), (J. Am. Or. Soc., 1932, p. 13～21).

——do., The Transformations of Nature in Art, Cambridge, Mass., 1934.

Dey, Mukul Chandra, My Pilgrimages to Ajanta and Bagh, 2nd ed., Oxford, 1950.

Erskine, William, Observations on the remains of the Buddhists in India, quoting a memorandum of Captain Morgan on the discovery by the officers who visited the caves in 1819, (Trans. of the Literary Soc. of Bombay, III, London, 1823, p. 520).

Fergusson, James, On the rock-cut temples of India. (J. Roy. As. Soc., 1846, p. 56～60).

——do., On the identification of Chosroes II among the paintings of Ajanta, (J. Roy. As. Soc., 1879, p. 155～170).

Fergusson, J. and Burgess, J., The Cave Temples of India, London, 1880, p. 280～346.

——do., History of Indian and Eastern Architecture, London, 1910, Vol. I, pp. 133～138, 148～155.

Foucher, Alfred, Preliminary report on the interpretation of the paintings and sculptures of Ajanta, (J. Hyderabad Archaeol. Soc. for 1919-20, ed., 1921).

——do., Lettre d'Ajanta, (J. As., 1921, p. 201～242).

Ghosh, A., (ed.), Ajanta Murals, New Delhi, 1967, with the chapters in the text contributed by the following scholars:
Aall, I., Ajanta: An artistic appreciation, and, The murals: their art;
Deshpande, M. N., The caves: their historical perspective, The caves: their sculpture, and, The murals: their theme and content;
Lal, Dr. B. B., The murals: their composition and technique, and The murals: their preservation.

Goloubew, Victor, Documents pour servir à l'étude d'Ajanta, les peintures de la première grotte, Ars Asiatica, X, Paris and Bruxelles, 1927.

Griffiths, John, The Paintings in the Buddhist Cave-temples of Ajanta, Khandesh, (India), 2 vols., London, 1896～97.

Gupte, R. S. and Mahajan, B. D., Ajanta, Ellora and Aurangabad, Bombay, 1962.

Havell, E. B., Indian Sculpture and Painting, 2nd ed., London, 1928, p. 165～173.

India Society, (ed.), Ajanta Frescoes, being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta after copies taken in the year 1909～1911, by Lady Herringham and her assistants, Oxford, 1915, with essays by various members of the India Society:
The editor, Note on previous copyings of the frescoes;
Herringham, Sir Wilmot, The expedition;
Herringham, Lady, Note on the history and character of the paintings;
Larcher, Miss, Note on the manner of taking copies;
Binyon, Laurence, The place of the Ajanta painting in Eastern art;
Rothenstein, William, The import of the Ajanta paintings in the history of art;
Thomas, F. W., Buddhist cave-temples and their paintings.

——do., (ed.), The Bagh Caves, London, 1927, with text by Sir John Marshall, M. B. Garde, J. Ph. Vogel, E. B. Havell, and James H. Cousins.

Khandalawala, Karl, Indian Sculpture and Painting, Bombay, 1938.

Kramrisch, Stella, Viṣṇudharmottaram, part III, (transl.), Calcutta, 1924.

Lalit Kala Akademi and Department of Archaeology, (ed.), Ajanta Paintings, New Delhi, 1956.

Lüders, H., Ārya Śūra's Jātaka-mālā and the frescoes of Ajanta, (Eng. transl., Indian Antiquary, 1903, p. 326～329).

——do., A List of Brahmi Inscriptions, (Epigraphia Indica, X, 1912, Appendix).

Mirashi, Vasdev Vishnu, Inscriptions of the Vākāṭakas, Corpus Inscriptionum Indicarum, V, Ootacamund, 1963.

Mitra, Debala, Ajanta, 3rd ed., New Delhi, 1964.

Oldenburg, Sergej F., Notes on Buddhist art, (Vostocnyja Zametki, 1895; Eng. transl., J. Am. Or. Soc., 1897, p. 195～196).

Rowland, Benjamin and Coomaraswamy, A. K., The Wall Paintings of India, Central Asia and Ceylon, Boston, 1938.

Shukla, D. N., Hindu Canons of Painting, with the text of Citralakṣaṇam, Lucknow, 1957.

Singh, Madanjeet, Ajanta, painting of the sacred and the secular, New York, 1965.

Smith, Vincent A., A History of Fine Art in India and Ceylon, 2nd ed. by K. de B. Codrington, Oxford, 1930; 3rd ed. by K. Khandalawala, Bombay, 1962.

Spink, Walter, On the development of early Buddhist art in India, (Art Bulletin, 1958, p. 95～104).

UNESCO, (arranged), India,—Paintings from Ajanta Caves, New York, 1954.

——do., (arranged), The Ajanta Caves,—two editions: Fontana UNESCO

and Mentor UNESCO Art Book, with the text by B. Rowland, 1963.
Wauchope, R. S., *Buddhist Cave Temples of India*, Calcutta, 1933, p. 96～106.
Yazdani, Ghulam, Ajanta, the colour and monochrome reproductions of the Ajanta frescoes based on photography, 4 pts., Oxford, 1930, 1933, 1946, 1955.
——do., Notes on frescoes discovered at Ajanta. (Annual Bibliography of Indian Archaeology for 1932, VII, Leyden, 1934, p. 31～32).
——do., History of the Deccan, Vol. I, Pt. VIII, Fine Arts, Oxford, 1952.
Zimmer, Heinrich, The Art of Indian Asia, its mythology and transformations, 2 vols., New York, 1955, p. 185～190.

上野照夫「アジャンター第1窟壁画の性格」(『密教研究』89, 1943年).
——同『インドの美術』東京, 1964年, p.90～101.
小野玄妙「印度アジャンター窟院壁画の本生図像」—『佛教之美術及歴史』東京, 1916年, p. 259～303 所収.
沢村専太郎「アヂャンタ洞窟の壁画摹写に就いて」(『美術月報』160, 1918年).
——同「アジャンター石窟寺に於ける彫刻」(『国華』351, 352, 355, 360, 361, 1919～1920年)—『東洋美術史研究』東京, 1932年所収.
——同「アジャンター石窟寺の壁画の文様に就て」(『国華』377, 378, 383～385, 393～396, 1921～1923年)—前掲書所収.
杉本哲郎『印度の古壁画を探る』京都, 1940年.
高田　修『印度・南海の佛教美術』東京, 1943年, p. 110～133.
——同「アジャンター壁画の佛教説話とその描写形式について」(『文化』20の1, 1956年)—『佛教美術史論考』東京, 1969年, p.164～191 所収.
——同「インドの石窟寺院」(『佛教芸術』41, 1959年)—前掲書, p.89～119 所収.
瀧　精一「印度あじやんた石窟寺の壁画」(『国華』323～325, 1917年).
——同「アヂャンタ壁画の模写に就て」(『美術』8の9, 1919年).
——同「アジャンタ1番洞窟天井画波斯人酒宴図に就いて」(『国華』342, 1918年).
逸見梅栄『印度佛教美術考・建築篇』東京, 1928年.
松本文三郎『印度の佛教美術』東京, 1920年, p.358～381.
山本智教『アジャンタの彫刻』和歌山県, 1958年.

撮影雑感

インドは美しい国であるといったら，テレビや雑誌でインドの貧困のさまを見た人は冗談じゃないと思うかもしれない。確かにインドは近代化がおくれており，貧しい人々が人口の80パーセントをしめているようであった。私も旅を続けるうちには前近代的で貧しい生活をともに味わった。その結果，われわれは近代化によって多くの美しいものを急速に失ったのではないか，という思いを強めることになった。

思えば私を再びインドへ駆りたてたものは遺跡の美であった。インドの遺跡には白大理石のタージ・マハルであるとか波に洗われているマハーバリプラムの海岸寺院など，素人目にも個性のはっきりした卓抜な造形が少なくない。しかし最初のうちは行く先先のありきたりの廃墟にまでも魅せられて，この無尽蔵に存在するらしい被写体のどこから手を着けたものかと，前途遼遠なる心境がした。日本でいえば各地に散在する城の石垣や社寺に相当する遺跡で，別に目新しくもないことはやがてわかったが，取り立てて問題にするほどのことはない建造物が魅力的に見えるのは，実はそれを抱いている壮大な空間に感動を覚えたためであった。わが国においては，奈良の東大寺大仏殿の屋根も年ごとに巨大な感じを失い，京都の東寺の塔も，立ちはだかるビルの間を捜さなくては目にはいらなくなってしまった。機能主義による雨後の筍のような建設が機能のみにとらえられて空間美を破壊しているのだ。この日本からいきなりインドへ足を踏み入れると，まるでインドという国土全体が巨大な遺跡のように感じられるのだった。

インドにおいても古くは木造建築が行なわれアジャンタの石窟でもその痕跡が見られるが，遺跡として現在われわれの前にあるのはレンガまたは石造である。なかでも特に私の興味をひくのは，石の造形の，たとえ崩壊して幾世紀もの間土中に埋もれても，発掘して断片を接合すれば当初のままに復原できるという恐るべき執念深さである。わが国でも縄文土器などこの類いがなくもないが，やはり木の造形が本流であろう。私が対照的に思い浮かべるのは，福島県の大蔵寺の古仏や伊豆の[illegible]谷で発掘された古仏の，かろうじて仏像であると判別できる朽ちた木片に変わり果てた姿である。不朽の材質を求めた結果石窟寺院を造るに至ったインド人の足跡には，生命不滅の信念がにじみ出ているように思える。遺跡という言葉が呼び起す日本人に共通の感慨は，藤原三代の栄華を幻に思い描いて夏草の中に落涙した，芭蕉に代表される無常感であろう。植物性の材質に美を見出して，その移ろいやすさをむしろ愛してきた日本人の美意識が，独特のものではないかと思われてくる。

インドにある無数の遺跡は，まるで抜け殻のように当初の状態をそっくりとどめた城砦都市があるかと思うと荒涼たる瓦礫の山もあり，崩壊の推移のあらゆる段階についてつぶさに見ることができる。そしてそこには崩壊し荒廃することによって生じた廃墟の美というものがあった。それが人間の意図した造形美の及ばない感動をもたらすのは，永遠不滅を目指した人為とそれを否定する自然との葛藤を見るからであろうか。

日本の社寺においては，建築とその内部に収められている彫刻などの制作年代が一致していて，当初に意図されたとおりの構成を保っている中尊寺金色堂のような例はきわめて少ない。建物は室町時代，仏像は藤原時代，厨子は江戸時代という具合の，いわば寄せ集めを私たちは見慣れている。宗教空間としての総合的な構成を問題にしないで，仏像は〃工芸品は〃とまるで博物館の陳列室にいるのと同じ態度を取りがちである。だから仏像から僧房内や寝台や机まで，あらゆるものが一つの岩塊から彫り出された石窟寺院という造形に，当然ながら心を奪われることになった。石窟寺院において私は，建築・彫刻・絵画が渾然一体となった，造形の本来あるべき姿を見たような気がする。いい換えるなら，陳列室でジャンル別に並べられた美術品を鑑賞することのむなしさを知ったのである。

アジャンタの石窟寺院は人里離れた高原の奥深くに秘境のように埋もれていて，ふと日本の修験道の霊場を連想させる秘境的なたたずまいの遺跡である。石窟の壁画の世界さながらに，猿やリスや小鳥たちがたくさん住んでいる。夜陰に紛れて熊も出没するらしく，石窟のテラスや石段に散らばったフンを毎朝掃き捨てるのが掃除夫の日課となっている。現在では重要な石窟の入口や窓

には金網の扉をはめて動物たちの侵入を防いでいるけれども，かれらの物おじしない様子を見ると，その昔は石窟に住みついて修行僧と起居をともにしたのであろうと思われる。インコを肩にとまらせて瞑想にふける僧のイメージが浮かんでくるような雰囲気であった。私もアジャンタにいる間は，雀が食卓の砂糖壷のふちにとまって中をついばんだり，カーテン・レールの上に巣を掛けてしまってカーテンを引けなくなっても，むしろそれを楽しんで暮らした。

しかしこの秘境も午前九時をまわって霧を返すように気温が上昇する頃は，観光地アジャンタに変貌する。日曜日などは蜂の巣をつついたような騒ぎでとても撮影どころではなく，私は石窟の真上の丘に登って過ごしたものである。世界のあちらこちらからやって来た老若男女は石段にあえぎながら馬蹄形のコースを一巡する。急勾配の不規則な石段を見て自信喪失した人は椅子に坐ったまま4人のポーターに運ばせて，とにかく一巡を終える。そして観光客の大半は滞在わずかに2～3時間で，次の観光地を目指してあたふたと去って行く。察するところアジャンタとエローラが1日の観光コースに組まれていて，日没の早い谷間のアジャンタを先に見てから，エローラへの130kmの道を車で飛ばすことになるらしい。外国人はオーランガーバード市のホテルに一泊して翌朝の航空機でたち，インド人は鉄道とバスで日帰りするのが普通であった。

アジャンタの石窟群を貫く観光用通路は下流の第1窟のほうから発して第27窟で行き止まりとなっているので，誰もが例外なく番号順に見ながら進んで行く。ところがこの彎曲した崖面はあいにくなことに上流のほうが東向き，下流では西向きになっていて，観光客がやっと上流にたどり着いた時には，壁面を彫刻で埋め尽くした特徴ある造形の第26窟もすっかり日陰に沈みこんでいる。下流のほうへ引き返して来ると，ようやくこちら側へも太陽の光がさして来たところで，朝のうちに見たものとはまるで見違えるような効果を表わし始めたのに気づくが，その時はもはや時間に余裕がない。しかしそういうことに気づけばまだいいほうで，ぎらぎらする日差しの中から石窟内の闇へ，闇から明るみへと急激に出たりはいったりの連続では，眼がくらんで内部はほとんど見えないのではないかと思う。その証拠にはアジャンタで最大の第4窟にも，唯一の2階造りの第6窟にも，一見して真暗であるために，足を踏み入れる人が全くいないのであった。

観光地アジャンタではなく遺跡アジャンタの写真をとるためには「郷に入らば郷に従え」という訳で，私はまず東京流のテンポを捨てることから始めた。遺跡の登り口にある食堂兼宿屋を根城に選んで，それから先の交通機関やホテルの予約も見合わせ，とにかく腰を落ち着けることにした。

石窟の前面は，地上に構築される建物の正面を精巧に写し取った，壮大な野外彫刻であった。小じんまりと穿たれた正面入口は内部の闇を矩形に切り取ってのぞかせ，その中にチャイティヤ窟ではストゥーパが，ヴィハーラ窟では本尊が，ちょうど額縁に収まった形で拝される。チャイティヤ窟では明り取り窓からはいる光でストゥーパを照らし出しているが，ヴィハーラ窟ではほのかに顔と手が見えるだけで，ここに心を集めるときに初めて本尊の姿が浮かび出てくる。平等院鳳凰堂の内陣格子の中央部に円窓をかたどる窓があって，その輪郭の中に本尊の姿だけを見せるあの効果に似ている。アジャンタの石窟寺院では格子も扉もなく，訪れるものはまず本尊に迎えられ，本尊に視線を向けたまま内部へ導き入れられる。

石窟というものは前景を一瞥しただけの印象では，内部に秘められている空間の形や大きさについて推測がつかない。アジャンタでは複雑な建築プランは見かけないが，それでも予想に反する構造を発見したり思いがけぬ場所に彫刻を見出したりしながら，時間をかけて探って行くことになる。

閃光を浴びているような戸外から暗い石窟内へ一歩はいると，ひんやりとした闇に包まれて初めは周囲がよく見えない。やがて体の熱気が収まるとともに，身の周りに押し寄せていた暗闇が次第に後退するような感じで，列柱が見え，その後方の壁面が見え，空間の全貌が現われてくる。アジャンタ佛の造りはおおまかできめが粗いといえないことはないが，石窟の奥の暗がりの中で彫られ，この薄暗い空間の中で礼拝されるものであることを私は忘れたくない。たとえば本尊に強いライトを照射して，この佛像だけを単独にしかも近視眼的に見るならば，大きな手に対するに細い腕が不釣合いで，下唇の出たいわゆる受口の顔の造りも不自然に感じられるかもしれない。しかし石窟の中心線上のどの位置から見ても，この宗教空間の中心たるにふさわしい構成の中にバランスよく収まる。本尊を中心に置いてシンメトリックな構図を採るなら，いかなるトリミングにも耐えるように構成されていると私は感じた。

石窟のテラスに陽がさすとその反射光が窟内へ広がって，闇の部分と光を受け止めた部分とのコントラストが弱まり立体感を増して，列柱も生々しく太く浮き出るのであった。私はアルミ箔で作ったレフを用いてこの効果を強調してみたが，現地の人も時に白布を広げてレフとして使用するようであった。グプタ王朝の昔もこのようにして明りを取ったのかもしれない。

アジャンタの石窟はほぼ似たような建築プランの上に造られているが，同時期に同じ場所で，しかも一方を模したと思われるものでも同一であるということが全くない。同一のものを再び造ることを好まず，特に装飾の段階では気ままに変化してしまうらしい。一つの石窟内でも一見して同じものに見えながら一つのモティーフが即興的に変調してとどまるところを知らないようである。たとえば第16窟内の前廊天井の男女飛天も一つとして同じポーズがない。列柱でさえ一応シンメトリックにはなっているが，そのぎりぎりのところで変調を楽しんでいて，たんねんに調べ始めるときりがないほどに一本一本が異なっている。流動的に変形しながら過剰なまでの装飾効果を求めてやまぬインド的感覚は，アジャンタの絵画においてこの性格をいっそう明らかにしているように見受けられる。天井画は円と方形を組み合わせた図案的構成の枠内に一応収まっているが，壁画になると構図という制約から解放されて流麗な人体で壁面を埋め尽くしている。単調なモティーフの繰り返しのようで，実は感情のおもむくまま幾通りにも変化させながら一晩中でも即興演奏するインド音楽にも，この性格は共通しているようである。

アジャンタで特に私が心ひかれた石窟寺院は第1，2窟であった。ともにアジャンタの造形を代表する石窟であることはここに改めていうまでもないが，第16，17窟が格調高く男性的であるのと対照的に，優美な装飾で覆われた小作りで女性的な窟院であり，第2窟のほうがこの性格が強い。この隣接する二つの窟院は夕日を真正面から受ける位置にあって，まるで孔雀が羽を広げるように，華麗な姿を毎夕見せるのであった。焼けただれた石の上を，観光客が潮の引くように去ってしまうと，南国の寺院に特有の静かでけだるい夕刻が訪れる。向かいの丘へ落ちて行く太陽がホールの床まで差し込み，装いをこらした二つの窟院内が照り映えると，彩色やレリーフが生き生きとよみがえり，全体が暖かいトーンの色調に統一されてコーラスの和音のような調和が生まれる。この夕刻の思いがけない光線の下で，距離をおいて壁画を眺めると，雑然と無計画にかき込まれている説話の場面場面が別個の存在ではなくなって渾然と溶け合い，更紗文様の図案のように感じられるのであった。わが国の「洛中洛外図屏風」などを見ると，雑然と入り乱れて描かれていても雲形を配することによって巧みに構図をまとめているが，アジャンタの壁画は太い列柱や柱の作る影が一部分をさえぎることによって，視野の中で適度に省略され，文様的装飾効果をアクセントづけられるようであった。

石窟寺院の住み心地は非常に快適ではないだろうか。許されるなら私も泊まってみたかった。何よりもまず水であるが，アジャンタの遺跡には数ヵ所に井戸があり，そのうちの二つが現在も生きている。きれいでおいしいから飲んでみなさいと熱心に勧められたのでやや薄気味悪くもあったが，巨大な岩床の中をしみとおって濾過されているのだから大丈夫だろうと考えて，思い切って飲んだ。インドに入国して以来もっぱら湯ざましのお世話になっていたせいもあるが，それは驚くほどのうまさであった。身体に異常は全く生じなかった。以後アジャンタ滞在中はこの水を水筒にくんでおいて，宿にいる時にも愛飲した。おそらくはグプタ王朝時代に掘られたと思われるこの井戸の水が，私のインドで飲んだ唯一の生水であった。

日中のアジャンタにおける最高の納涼法は石窟の中にじっと坐っていることである。そして夜を暖かく過ごすには，昼のうちに焼け石となったテラスの余熱の中で眠るのがよさそうである。それに石窟には蚊が1匹もいない。河原から数mの高さに位置する宿にはたくさんいるのに，石窟まで登るといないのであった。私は夜になると蚊取線香の煙の中で寒さに震えながら，石窟寺院の夜をうらやみつつ眠ったものである。

暗い窟内に坐って列柱の間から外を眺めると，酷暑の中で遺跡の補強工事に従事する人夫たちの姿が眼にはいる。石片を頭に載せてのろりのろりと前進する女たちの赤いサリーの列は，まるでベルト・コンベアーのように一日中休みもしなければ足を早めもしない。どこかで石を彫る金槌の音にも十年一日どころか百年一日の響きがある。かつて修道僧たちもこの涼しい石窟内に坐って，造窟工事に立ち働く人夫たちを眺めていたに違いない。アジャンタでは僧が自給自足の生活をしたことを示す設備は全くなく，防衛的な設備もない。これは何を意味するのであろうか。仏教は人間の平等を主張してカーストを否定した。しかしそれは権利・義務についていうのではなく，生命としての価値が，人間も動物も生きとし生けるものすべて平等であるということではなかったろうか。

撮影を終えて，石窟の内部をつぶさに知ったのち再び展望台から見おろすと，最盛期のインド仏教美術が化石となって並んでいるさまは，幽霊のように見える。渓谷も丘も往時のままであろう。第17窟壁画の黄色の僧衣のブッダや，第1窟壁画の妻と別れて家を出たナンダのような人物が今にも現われそうな感じがある。この壮大な空間と華麗なる寺院群は，数あるインド石窟遺跡の持つ魅力のすべてをあわせ持っていて，私は，カメラマンの個人的資力で，その膨大な内容に挑戦するには限界のあることを感じたのである。

（田枝幹宏）

図版・別図・挿図目録

図　版

別 図

挿図

別図写真撮影者一覧

高田 修　2,3,5,9,10,12,19,20,25,38
田枝幹宏　1,4,23,24,26,27,29
木下シゲコ　6,7,8,11,13,14,15,16,17,18,21,22

索　引

ア 行

カ 行

サ 行

タ 行

ナ 行

ハ 行

AJANTA Cave-temples and Murals

Contents

List of Plates, Supplementary Plates and Text Figures

List of Plates

Supplementary Plates

Text Figures

Cal-
14/6/76

Paintings - Ajanta
Ajanta - Paintings